



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

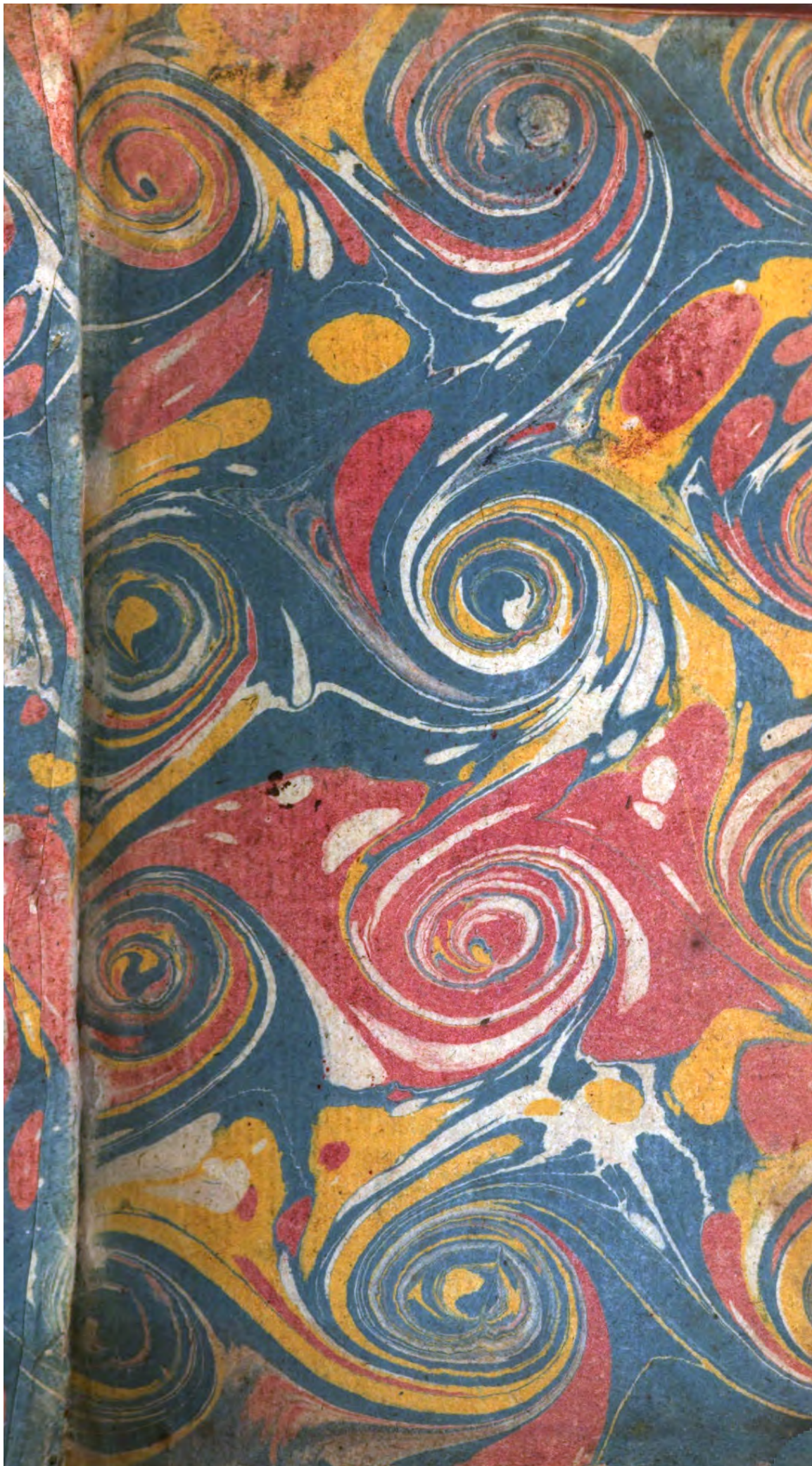


EX LIBRIS



ALBRECHT  
MENDELSSOHN  
BARTHOLDY.





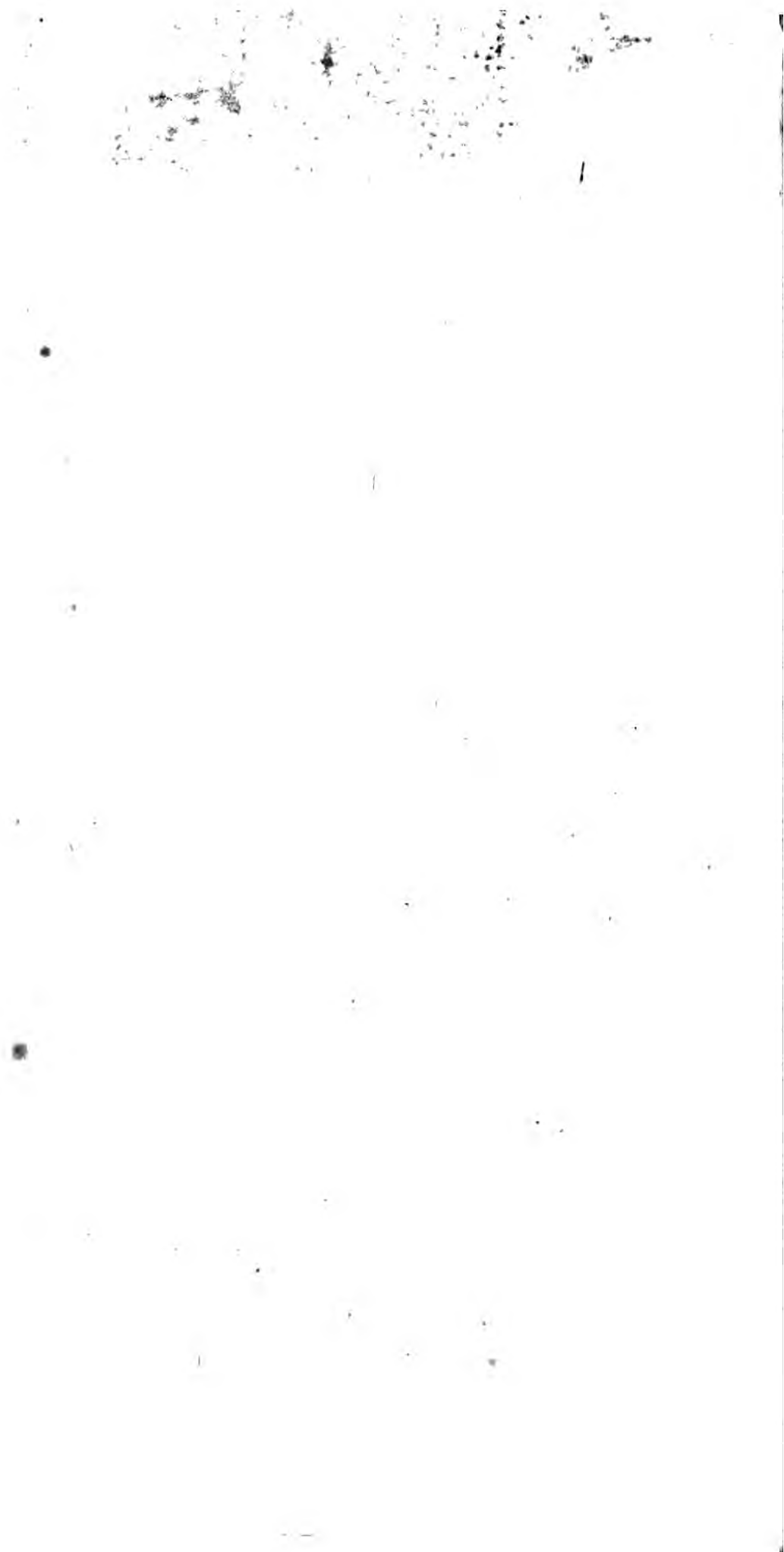
11

\_\_\_\_\_

1000

•

•



**RECUEIL**  
DE DIVERS OUVRAGES  
SUR  
LA PEINTURE  
ET LE COLORIS;

*Par M. DE PILES, de l'Académie royale de Peinture & de Sculpture.*



**A PARIS,**

*Du Fonds de Jombert pere:*

**Chez CELLOT & JOMBERT jeune,**  
Libraires, rue Dauphine.

---

**M. DCC. LXXV.**

*Avec Approbation & Privilege du Roi.*





---

## AVERTISSEMENT.

*LES Ouvrages de M. de Piles sur la Peinture sont également estimés des Artistes & des connoisseurs. Plusieurs de ses petits Traités, tels que les Conversations sur la Peinture, le Dialogue sur le coloris, sa Dissertation sur les ouvrages des plus fameux Peintres, &c. qui avoient paru séparément & en différens tems, étant devenus assez rares, j'ai cru faire plaisir aux amateurs en les réimprimant tous ensemble, sous le même format & du même caractère que l'Art de Peinture par Dufrenoy, que j'ai redonné au public il y a quelques années, avec la Traduction & le Commentaire de M. de Piles, & un petit Dictionnaire des termes de Peinture. Voici l'ordre que l'on a tenu dans ce Recueil, & un précis de ce que chacun de ces Traités contient.*

*L'objet de M. de Piles, dans la première conversation, est de tâcher de disposer l'esprit d'un amateur de tableaux à recevoir les impressions qu'il croit les plus convenables pour l'aider dans le jugement qu'il en doit porter. Dans cette*

intention, il y donne d'abord une idée des fausses connoissances en Peinture ; il explique ensuite ce que c'est que le goût dans les beaux Arts, & il parle des morceaux connus sous le nom d'Antiques, & des ouvrages des Artistes modernes qui ont le plus de réputation, tels que ceux de Raphaël & de Michel-Ange : tout ce que l'Auteur exige de ses Lecteurs, c'est un esprit net & épuré, & sur-tout libre de toute prévention. Au reste, cet entretien est moins pour les Peintres, que l'on suppose instruits de tout ce dont on y parle, que pour ceux qui aiment la Peinture ou qui desirent y acquérir quelque connoissance.

Dans la seconde conversation l'Auteur introduit cinq personnages qui parlent chacun selon leur différent caractère & selon les diverses connoissances qu'ils ont ou croient avoir sur la Peinture, en sorte qu'il ne s'agite point de question dans cet entretien dont on ne fasse voir le pour & le contre. Ces questions roulent sur l'établissement des principes que l'on propose à un esprit toujours supposé exempt de toute prévention. Et comme il arrive quelquefois qu'on s'échauffe dans la dispute en parlant d'un Art sur

lequel les sentimens sont partagés, & que par le mot de Peinture chacun peut concevoir des idées différentes, l'Auteur, avant que d'entrer en matiere, commence par donner l'idée du Peintre & celle du Sculpteur, & fait voir la différence essentielle qui caractérise l'un & l'autre.

Après avoir défini dans la troisieme conversation ce que c'est que le coloris & les couleurs locales, & expliqué ce qu'on entend par leur amitié, leur antipathie & leur harmonie, M. de Piles établit la nécessité du coloris & sa prééminence sur toutes les autres parties de la Peinture, & même sur le Dessin; ce qu'il prouve par la définition du dessin & le parallele qu'il en fait avec le coloris. Il rapporte à ce sujet l'histoire d'un Sculpteur aveugle qui faisoit en cire des portraits assez ressemblans; il fait voir ensuite la difficulté du coloris & combien il y a peu de Peintres qui en aient connu les principes. Après avoir blâmé la négligence des Peintres pour apprendre l'Anatomie, & prouvé que cette science est absolument nécessaire pour bien dessiner, il revient au coloris, dont les règles ne sont pas encore bien établies; il parle des ouvrages du Poussin, & prouve

que ce Peintre n'a pas connu l'artifice du clair-obscur, quoiqu'il eût devant les yeux les tableaux du Titien qui l'entendoit parfaitement ; il examine enfin pourquoi il y a si peu de Peintres qui soient bons coloristes, & fait voir que Rubens a excellé dans cette partie de la Peinture, & que c'est pour cette raison que les estampes gravées d'après ses tableaux font plus d'effet qu'aucune autre.

Le quatrieme Traité contenu dans ce Recueil est une dissertation sur les ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens. L'Auteur y parle d'abord des qualités nécessaires pour bien faire cette comparaison, & de l'abus qu'il y a de juger des tableaux des grands maîtres, suivant la connoissance que l'on peut avoir d'une partie de la Peinture, ou selon son goût particulier. Pour éviter cet inconvénient, il donne l'idée de la Peinture en général, & sa subdivision en quatre parties principales, qui sont l'invention, la disposition, le dessein & le coloris. Il fait voir ensuite que Rubens peut soutenir la comparaison avec les plus grands Peintres pour ce qui regarde ces différentes parties de la Peinture ; qu'il les a possédés.

toutes dans un degré assez éminent, & qu'il a même surpassé les plus célèbres Artistes dans quelques-unes de ces parties.

Le cinquieme Traité est une description succincte des Tableaux de Rubens qui se trouvoient du tems de M. de Piles dans le cabinet de M. le Duc de Richelieu, & dont la plupart ont été gravés. On y fait remarquer l'abondance du génie de ce grand Peintre & la variété infinie avec laquelle il scavoit traiter ses compositions suivant les différens sujets qu'il avoit à représenter. Ces descriptions se trouvoient dispersées dans plusieurs de ses ouvrages, il y en avoit même quelques-unes de répétées d'après d'autres petits Traités de l'Auteur qui avoient paru précédemment; on les a toutes rassemblées & réunies dans celui-ci, & l'on a eu soin d'en supprimer les répétitions & les inutilités, telles que l'histoire fabuleuse de S. Georges, la réception d'Ulysse dans l'isle de Corcyre, &c.

On n'a pas cru pouvoir se dispenser de joindre à ce recueil la vie du célèbre Rubens, dont il est si souvent fait mention dans cet Ouvrage. M. de Piles avoit fait des recherches particulières en Flan-

dres à ce sujet parmi les parens & les amis de Rubens qui lui en avoient envoyé différens mémoires ; il a fait usage de ces mémoires dans cet abrégé de la vie de ce grand homme , & il les a suivis avec toute l'exaditude possible. On trouvera ensuite un petit Dictionnaire des termes de Peinture les plus usés dans cet Ouvrage , pour servir de supplément à celui qui est inféré à la fin de la dernière édition de l'Art de Peinture de Dufrenoy , dont j'ai parlé au commencement de cet Avertissement.

Ce volume est terminé par une Table des matieres extrêmement ample , pour suppléer au défaut d'ordre qui se trouve dans les différens Traités qui le composent , & qui sont autant de pieces détachées. Ceux qui connoissent l'utilité de ces tables & la difficulté de cette sorte de travail conviendront que cette partie n'est pas une des moins intéressantes du livre , puisqu'elle rapproche & lie ensemble les principes & les maximes sur la Peinture , dispersés & répandus dans le cours de l'Ouvrage.

Pour dire un mot de M. de Piles , il naquit à Clamecy en 1635 , & mourut à Paris en 1709 , âgé de 74 ans. Il apprit

12

*les élémens de la Peinture sous Frere Luc , Récollet , & se lia ensuite d'amitié avec Alphonse Dufrenoy , dont il traduisit en François le poëme Latin sur la Peinture. Il fut chargé de l'éducation de M. Amelot , & le suivit dans ses voyages & dans toutes ses Ambassades. Ayant été envoyé en Hollande pour quelques négociations secretes , il fut découvert & retenu prisonnier à la Haye. Ce fut dans cette captivité qu'il composa ses Vies des Peintres. A son retour en France il obtint une pension du Roi. Ses diverses occupations ne lui permirent point de s'attacher uniquement à la Peinture ; cependant il peignoit assez bien le portrait , & il avoit une grande intelligence du clair-obscur & de la science du coloris. Il étoit Conseiller amateur de l'Académie royale de Peinture & de Sculpture. Ses Ouvrages sont un Abrégé d'Anatomie à l'usage des Peintres , pour servir d'explication aux planches de Torreat. Diverses Conversations sur la Peinture ; un Dialogue sur le coloris ; une Dissertation sur les ouvrages des plus fameux Peintres ; les premiers Elémens de la Peinture-pratique ; un Cours de Peinture par principes ; la Traduc-*



tion du poëme de Dufrenoy, avec un  
Commentaire; l'Abregé de la vie des  
Peintres, avec des réflexions sur leurs  
ouvrages, l'Idée du Peintre parfait,  
&c.

*Fin de l'Avertissement.*

---



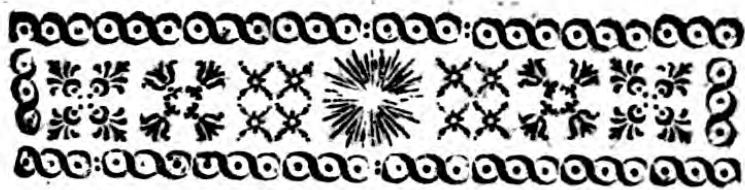
---

# T A B L E

*DES TRAITÉS & des Articles  
contenus dans cette édition.*

<b>P</b> remiere Conversation sur la Peinture, où il est traité du jugement qu'on doit faire des tableaux, &c.	page 1
<b>II.</b> Seconde Conversation sur la Peinture, où l'on donne l'idée du Peintre parfait, &c.	74
<b>III.</b> Troisieme Conversation. Sur le Coloris.	167
<b>IV.</b> Dissertation sur les Ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens,	236
<i>Idée de la Peinture en général,</i>	251
<i>De l'Invention,</i>	257
<i>De la Disposition,</i>	258
<i>Du Dessin,</i>	262
<i>Du Coloris,</i>	274
<b>V.</b> Description de quelques Tableaux de Rubens,	287
<i>La Chûte des réprouvés,</i>	ibid.
<i>La Chasse aux lions,</i>	296

<i>Susanne avec les deux Vieillards ;</i>	298
<i>Le Saint George ;</i>	300
<i>La Réveuse ;</i>	304
<i>La Pénitente ou la Magdeleine ;</i>	305
<i>Le Bain de Diane ;</i>	310
<i>Le Massacre des Innocens ;</i>	313
<i>L'Enlèvement des Sabines ;</i>	320
<i>Le Combat des Amazones ;</i>	325
<i>La Descente de Croix ;</i>	329
<i>L'Andromede ;</i>	332
<i>Les trois Bacchanales ;</i>	334
<i>Payfages de Rubens ;</i>	340
<i>La vue de Malines ;</i>	341
<i>Les Vaches ;</i>	ibid.
<i>L'Arc en ciel ;</i>	342
<i>Vue de Porto-Venere ;</i>	343
<i>Vue de Cadix ;</i>	ibid.
<i>Diane s'apprêtant pour la chasse ;</i>	345
<i>Erichon, ou les filles de Cecrops ;</i>	348
<i>Le Jugement de Pâris ;</i>	350
<i>Remarque sur les Tableaux précédens ;</i>	353
<b>VI. La Vie de Rubens ;</b>	357
<b>VII. Explication de quelques termes de Peinture ;</b>	391
<b>VIII. Table-Alphab. des matieres ;</b>	409
<i>Fin de la Table des Traités,</i>	



# CONVERSATIONS

## SUR LA PEINTURE.

---

---

### PREMIERE CONVERSATION.

*DU JUGEMENT QU'ON DOIT  
faire des tableaux , pour servir  
de disposition à la connoissance  
de la peinture.*

**T**OUT le monde sçait que les tableaux du Roi composent un des plus beaux cabinets qui soit en Europe. Je l'ai vu plusieurs fois ; mais ayant appris que Sa Majesté les avoit fait mettre dans un ordre nouveau , & les avoit logés dans l'un des appartemens de son Louvre , j'y menai Pamphile & Damon qui sont de mes intimes amis , & qui aiment fort la peinture.

## 2. CONVERSATIONS.

Nous y fûmes près de deux heures, & nos yeux trouverent de quoi s'y repaître agréablement. Nous allâmes ensuite dans le jardin des Tuileries, où après avoir fait quelques tours d'allée, nous nous retirâmes à l'écart & nous nous assîmes sur ces fortes de gazons, qui invitent les gens à se reposer & à s'entretenir de ce qu'ils aiment.

Ce fut là que Damon demanda à Pamphile ce qu'il avoit trouvé de plus beau dans le cabinet du Roi.

Tout y est beau, répondit Pamphile; mais comme la plupart des peintres ont excellé différemment dans la peinture, il me sembleroit plus à propos de vous parler de leurs talens particuliers, que de vous louer leurs ouvrages en général; & pour le bien faire, il faudroit être sur les lieux & voir les tableaux, pour vous faire remarquer ce qu'il y a de beau & ce qui ne l'est pas.

Vous me ferez le plus grand plaisir du monde, dit Damon, si vous voulez

bien que nous y allions quelquefois : car je suis au défespoir d'aimer la peinture autant que je fais , & d'y avoir acquis si peu de connoissance depuis six ans que je vois les plus beaux tableaux de Paris.

Vous en avez , reprit Pamphile , suffisamment pour vous faire admirer , & je vous ai vu , ce me semble , briller autant qu'un autre parmi les curieux , témoin ce que vous décidâtes l'autre jour chez M\*\*\* , à l'occasion de deux tableaux qui mirent fort en peine toute la compagnie.

Il est vrai , repartit Damon , que je leur fis grand plaisir de les tirer de l'inquiétude où ils étoient , de sçavoir quel peintre avoit fait l'un des tableaux , & si l'autre étoit original ou copie. Je donnai un nom à celui qui étoit sur cuivre , assez brusquement à la vérité ; mais pour l'autre , je maintins qu'il étoit original ; car l'ayant tourné par derriere , je fis voir à la compagnie

#### 4 CONVERSATIONS

que la toile en étoit de Rome.

Après cela, dit Pamphile en souriant, il n'en faut plus douter. Je sçai bien que tous ceux qui étoient là vous applaudirent fort sur l'originalité de l'un des tableaux, & que l'autre a changé deux fois de main depuis ce tems-là, sous le nom que vous lui avez donné, & qui peut-être lui demeurera longtemps; mais quelle certitude avez-vous, je vous prie, qu'il soit du peintre que vous avez nommé?

Je n'en ai pas autrement, répondit Damon, il me semble seulement qu'il donne assez dans ces manières là; en tous cas, je suis sûr que j'ai fait un fort grand plaisir à M\*\*\*, qui ne s'en feroit jamais défait sans nom: mais d'où vient que vous n'en voulûtes jamais rien dire lorsqu'on vous en demanda votre sentiment?

Parce qu'il n'est pas aisé, dit Pamphile, de décider ainsi sur toutes sortes de tableaux, & que j'aime mieux me

taire que de prononcer au hafard.

Quoi , répliqua Damon , vous voulez qu'un tableau demeure fans nom & que les connoiffeurs ne le puiffent trouver?

Pourquoi non , répartit Pamphile ; il y a eu dans toutes les écoles de peinture quantité d'habiles gens qui ont fait de belles chofes & dont le nom n'est pas venu jufqu'à nous , ou parce qu'ils n'ont pas vécu long-tems , ou parce qu'ils ont demeuré prefque toute leur vie chez des maîtres , dont la grande réputation n'a pas permis à leurs difciples de s'en acquérir une particulière ; & quand on connoîtroit toutes les manieres & les noms de tous les peintres , il y a des tableaux fi douteux , que ce feroit une témérité de vouloir affurer le nom de leur auteur. La plûpart des habiles peintres ont passé d'une maniere à une autre , & dans ce paffage , ils ont fait des tableaux qui ne tiennent , ni de la premiere maniere , ni de la feconde.



## 6 CONVERSATIONS

C'est-à-dire franchement, interrompis-je , qu'en fait de peinture vous ne faites pas grand cas de la connoissance des noms.

Au contraire , repartit Pamphile , je la loue fort ; & si l'on a un beau tableau ( quand même on n'en connoîtroit pas toute la beauté ) il est toujours fort agréable d'en sçavoir l'auteur : mais à vous dire les choses comme elles sont , la véritable connoissance de la peinture consiste à sçavoir si un tableau est bon ou mauvais , à faire la distinction de ce qui est bien dans un même ouvrage d'avec ce qui est mal , & de rendre raison du jugement qu'on en aura porté. Voilà la véritable connoissance de la peinture. Il y en a encore une autre , laquelle bien qu'inférieure de beaucoup à celle-ci , ne laisse pas que d'avoir son prix ; c'est la connoissance des manieres.

En quoi la mettez-vous , dit Damon , cette connoissance des manieres ?

Vous le diriez mieux que moi , répondit Pamphile ; car vous sçavez fort bien que ce n'est autre chose que de juger de qui est un tableau , quand nous en avons déjà vu d'autres de la même main.

Voilà justement , reprit Damon , de la façon que j'en juge , & vous ne m'en voyez guere manquer , quand ceux qui les ont faits ont un peu de réputation.

Cela est fort bien , dit Pamphile.

Mon Dieu , que vous êtes peu sincere , repartit Damon ; je connois à votre mine qu'en même tems que votre bouche me loue , vous me traitez d'ignorant dans votre cœur. Vous m'obligeriez beaucoup plus de me parler franchement : j'ai commencé par vous faire ma confession , & je sens mon ignorance bien mieux que vous ne la voyez.

Moi vous traiter d'ignorant , reprit Pamphile : je vous jure que je loue de

## 8 CONVERSATIONS

la meilleure foi du monde la pratique que vous avez à connoître de qui sont la plupart des tableaux que vous voyez, & il y en a qui donneroient beaucoup pour en sçavoir autant : mais à vous parler franchement, cette pratique que vous avez est une connoissance un peu superficielle, & où la mémoire a plus de part que le jugement.

Vous parlez, ce me semble, fort juste, lui dis-je ; mais sçavez-vous que la plupart de nos connoisseurs n'ont pas de meilleurs titres que Damon, & que toute leur science ne s'étend pas plus loin qu'à deviner des noms ?

C'est beaucoup, me répondit Pamphile, quand on le fait par des lumières qui passent celles de Damon. Vous voulez bien, mon cher Damon, que je vous parle ainsi ?

Vous me faites plaisir, répartit Damon : mais dites-moi, je vous prie, s'il y a plusieurs façons de connoître de qui est un tableau ?

Il n'en faut pas douter, dit Pamphile; on connoît de qui est un tableau comme vous connoissez de qui est une lettre que vous recevez d'une personne qui vous a écrit déjà plusieurs fois; & il y a deux choses qui font connoître ces sortes de lettres, le caractère de la main & celui de l'esprit.

Il est vrai, interrompit Damon, que sans ouvrir une lettre, l'on juge souvent de qui elle est par le dessus.

C'est justement comme vous jugez des tableaux, dit Pamphile; mais permettez-moi de vous achever cette comparaison, peut-être la trouverez-vous assez juste. Le caractère de la main, continua Pamphile, n'est autre chose qu'une habitude toute singulière que chacun prend de former ses lettres, & le caractère de l'esprit est le style du discours & le tour que l'on donne à ses pensées. On trouve dans les tableaux ces deux caractères: celui de la main est l'habitude que chaque peintre a

10 CONVERSATIONS

contractée de manier le pinceau, & celui de l'esprit est le génie du peintre. Il paroît dans ses inventions & dans l'air particulier qu'il donne aux figures & aux autres objets qu'il représente ; & selon que ce génie est bon ou mauvais dans les peintres, nous disons que leurs ouvrages sont d'un bon ou d'un mauvais goût. C'est à vous présentement à faire l'application de ces deux fortes de caractères, & à voir si votre connoissance répond aux deux idées que je vous en viens de faire.

Pour ce caractère d'esprit & de génie du peintre, répliqua Damon, je vous avoue que je n'y ai pas encore bien pénétré, & que toute ma connoissance n'est fondée que sur des marques fort sensibles que j'ai observées le mieux que j'ai pu, comme sont les touches du pinceau, les couleurs fortes ou foibles, certains airs de têtes que quelques peintres ont affectés, certaines répétitions de draperies, de coëffures, d'a-

justemens & de figures toutes entieres, enfin un je ne sçai quoi d'extérieur qui frappe tellement la vue, qu'il est impossible de ne s'en pas souvenir; mais je sens fort bien que toutes ces marques extérieures viennent plutôt de la main du peintre que de sa tête, & qu'ainsi elles ne répondent tout au plus qu'au dessus de lettre.

C'est toujours quelque chose, dit Pamphile; mais il faut que vous passiez plus avant, & que vous connoissiez aussi les manieres par le caractère de l'esprit du peintre.

Je n'en désespere pas, reprit Damon, si vous voulez bien que nous en parlions quelquefois; mais la chose dont je désespere, c'est d'acquérir cette connoissance que vous appelez la véritable, & de sçavoir juger sainement d'un ouvrage de peinture.

Quoi! cette connoissance fine, répliqua Pamphile, qui sçait trouver le bien & le mal d'un tableau, & qui rend

raison des beautés & des défauts qu'elle y découvre ?

Celle-là même , continua Damon ; trouvez-vous que ce soit une témérité que d'y prétendre ?

Non pas cela , répondit Pamphile ; il suffit que vous ayez autant d'esprit que vous en avez & que vous aimiez la peinture.

On ne peut pas l'aimer davantage ; reprit Damon , & cet amour m'a fait rechercher l'amitié des plus habiles peintres , croyant par là voir de beaux tableaux avec eux, les entendre raisonner dessus , faire fond sur leurs sentimens , & devenir un grand connoisseur en peinture : mais je vous avoue que j'ai la cervelle tellement brouillée de la diversité de leurs sentimens , que je suis un peu moins éclairé là-dessus que je n'étois le premier jour. L'un me louoit un tableau qu'un autre ne pouvoit souffrir ; l'un aime les manières claires , & l'autre les manières brunes

Tantôt c'est Titien & tantôt c'est Raphaël qu'il faut suivre, & quand je les priois de vouloir me donner quelque raison pour me faire entrer dans leurs sentimens, quelques-uns m'en donnoient d'assez apparentes, & d'autres me disoient que le raisonnement de la peinture étoit au bout du pinceau, & que les peintres n'avoient pas appris à en parler; & qui en parlera donc, leur disois-je, ceux qui n'en sçavent rien du tout? Enfin tout cela me rebuta fort, & m'a fait demeurer comme vous voyez dans mon ignorance.

C'est un malheur pour vous, dit Pamphile, que vous vous foyez mal adressé: car il y en a de fort éclairés, & qui faisant de belles choses par principes, pourroient aussi s'en expliquer & les faire nettement connoître. Le peu que je sçai, je ne le tiens que d'eux & de quelques réflexions que j'ai faites sur les plus beaux tableaux des meilleurs maîtres.



#### 14 CONVERSATIONS

Je veux bien que je me sois mal adressé, répliqua Damon, & que j'aie été malheureux; mais il ne tiendra qu'à vous que je sois heureux aujourd'hui.

Vous raillez, je crois, dit Pamphile, vous voulez puiser au ruisseau, & vous étiez à la source il n'y a qu'un moment; les tableaux que nous venons de quitter sont les véritables maîtres de la peinture.

Tout cela est le plus beau du monde, reprit Damon; mais les tableaux ne parlent point, & vous m'avouerez que c'est la seule chose qui manque dans les tableaux du Roi, tant ils sont beaux.

Pour moi, lui dis-je, je les trouve très-éloquens. Ils m'ont répété mille histoires différentes, dont j'ai été plus agréablement touché que lorsque je les ai lues. C'est un discours muet à la vérité & qui n'est que pour le cœur; mais tout muet qu'il est, il se fait très-bien entendre.

Ce langage est pour tout le monde, dit Pamphile ; mais ils en ont un particulier sur l'instruction de la peinture qui demande beaucoup d'esprit, de bon sens & d'attention.

Je vous répondrois de l'attention ; repliqua Damon.

Et moi, dit Pamphile, je réponds pour vous du reste ; écoutez-les seulement, & ils vous diront tout ce que vous pouvez souhaiter pour la connoissance de la peinture.

Je vous ai déjà dit, reprit Damon, qu'on m'avoit rebuté là-dessus. Tout ce que je puis faire, c'est de connoître un peu les manières, mais superficiellement, ainsi que vous m'avez très-bien dit. Je vous demande donc en grace de m'apprendre comment on doit juger d'un tableau, & de me regarder comme le plus grand novice du monde.

Il est vrai qu'autant que j'en puis juger, répliqua Pamphile, vous auriez grand besoin de devenir un véritable

16 CONVERSATIONS

novice , qui n'eût encore reçu aucune impression ni aucune teinture , car je vous dirai librement que je crains fort que ce que vous sçavez ne vous nuise. Tâchez donc, si vous le pouvez, de vous défaire de toute préoccupation, & d'être comme si vous n'aviez jamais entendu parler de peinture, & que vous n'en eussiez rien vu. Ce seroit beaucoup si vous pouviez aujourd'hui mettre votre esprit dans cette disposition, & je m'estimerois bienheureux d'y avoir contribué. Nous nous entretiendrons tout doucement si vous l'avez agréable, & je vous dirai tout ce que je pense là-dessus.

J'y ferai tous mes efforts , repartit Damon , pourvu que vous me donniez quelque espérance que le soin que je prendrai ne fera pas tout-à-fait inutile, c'est-à-dire que vous vouliez bien me mettre quelque chose de bon dans la tête à la place de ce que vous dites qu'il en faut chasser; mais ne faites pas de

façons davantage, & songez à satisfaire promptement l'envie que j'ai d'apprendre quelque chose.

Scachez donc, reprit Pamphile, que la connoissance des beaux arts, & surtout de la peinture, présuppose beaucoup de génie, & au défaut du génie, beaucoup d'esprit & d'inclination : mais une connoissance parfaite demande beaucoup d'esprit, de génie & d'inclination tout ensemble.

Quelle différence trouvez-vous ; interrompis-je, entre le génie & l'inclination ?

C'est, répondit Pamphile, que l'inclination n'est qu'un simple amour pour une chose plutôt que pour une autre ; & le génie est un talent que l'on a reçu de la nature, afin de réussir en quelque chose. Ce talent languit quelquefois dans la paresse, s'il n'est échauffé par l'ardeur qui accompagne l'inclination, & l'inclination est inutile, si elle n'est conduite par la lumière de l'esprit.

## 18 CONVERSATIONS

Pour du génie , reprit Damon , je ne suis pas assez présomptueux de croire que j'en aie ; vous pensez que j'ai un peu d'esprit , & moi je vous réponds de beaucoup d'inclination : cela supposé , que faut-il faire ?

Voir des tableaux , répondit Pamphile , les regarder comme si jamais vous n'en aviez vu , & en juger de bonne foi sans vouloir trop faire le connoisseur , & préférer ceux qui vous surprendront davantage : car les yeux d'un homme d'esprit , quoique tout neufs en peinture , doivent être touchés d'un beau tableau ; & s'ils n'en sont pas contents , il faut conclure que la nature y est mal imitée , & que les objets qui y sont peints , ne ressemblent guere aux véritables. Je parle des yeux d'un homme d'esprit , parce que les autres ne sont touchés de rien ; témoin ce Prince qui étant à la chasse , demandoit à ses écuyers s'il avoit bien du plaisir.

Comment juger de la peinture sans

en rien sçavoir, reprit Damon ?

Pourquoi non ? répondit Pamphile, ce seroit une chose bien étrange, que les tableaux ne fussent faits que pour les peintres, & les concerts pour les musiciens. Il est très-certain qu'un homme d'esprit qui ne fera point infruit des préceptes de l'art, peut bien juger d'un tableau, encore qu'il ne donne pas toujours raison de ses sentimens, & qu'il ne les dise, si vous voulez, qu'avec incertitude ; s'il n'en juge pas en peintre, il en jugera en homme de bon sens.

Mais sur quoi fonder ce jugement, poursuivit Damon ?

Sur la connoissance des objets que l'on voit représentés, dit Pamphile, & je vous avoue que ce n'est qu'à proportion de cette connoissance, que les jugemens que l'on fera seront bons ou mauvais. Personne ne peut juger, par exemple, de la beauté d'un lion peint, s'il n'en a vu un véritable, ni de la

passion qu'exprimera une figure, s'il n'a vu ou senti des marques extérieures de cette même passion qu'elle représente.

J'ai cru pour moi, reprit Damon, que cela ne suffisoit pas, & qu'avant que de rien voir, il falloit un peu sçavoir la carte de la peinture & les noms des plus habiles en cette profession; afin que selon la réputation des peintres, on pût en toute sûreté louer ou blâmer leurs ouvrages; & sur ce principe, je me suis attaché à connoître les manieres & à n'aimer que celles que j'avois ouï estimer, étant persuadé que la fine connoissance de la peinture consistoit en cela, & qu'on pouvoit hardiment décider d'un tableau quand on en connoissoit l'Auteur. La premiere fois que j'entendis parler quelques connoisseurs, ce fut sur les louanges des manieres fortes, & je fus long-tems que je ne me recrisois que sur les Guerchins, les Valentins & les Caravages: je les quittai pour les ouvrages de

Salvator Rose, qui étoient à la mode du tems que j'étois à Rome; & ce que j'aime le plus aujourd'hui, ce font les Albanes.

Vous voulez bien que je vous dise, répartit Pamphile, que tous ces changemens-là marquent une connoissance mal saine ( pour ainsi parler ), & qu'on ne peut les permettre que comme on fait les changemens de viande aux malades, qui n'étant pas en état de les goûter, en desirent tantôt d'une sorte & tantôt d'une autre, pour s'amuser plutôt que pour se nourrir. Ceux qui se portent bien font un bon sang de tout, & les véritables connoisseurs sçavent faire la différence du bon & du mauvais qui se trouve dans un ouvrage.

Je vois bien que vous voulez dire, reprit Damon, que j'ai le goût malade, & je vous avoue que je sens bien par ma propre expérience, qu'on me l'a gâté à force de m'en inspirer de particuliers.



Il est vrai, dit Pamphile, que ce qui empêche le plus souvent de juger faiblement d'un ouvrage de peinture, est que nous avons l'esprit préoccupé de quelques façons de peindre & de quelque manière particulière qui nous a été inspirée par des gens en qui nous avons créance; & il arrive ordinairement que ceux qui commencent à aimer la peinture, se laissent ainsi prévenir, & jugent de tout ce qu'ils voient de peinture par les premiers tableaux qu'ils ont ouï priser : si ces premiers tableaux sont d'une manière claire, ils n'estimeront pas ceux qui sont peints de couleurs fortes & obscures; si au contraire ces mêmes tableaux ont beaucoup de force & qu'ils donnent dans l'obscur, ils ne pourront plus souffrir de manières claires. Cependant l'on voit de très-belles choses de l'une & de l'autre façon; cela dépend du choix de la lumière & du lieu où l'on suppose les objets que l'on représente. Un tonnerre est diffé-

rent d'un air ferein, une campagne d'une chambre, un plein jour d'un obscur, un pays d'un autre. Toutes ces circonstances séparément peuvent embellir un ouvrage; quantité d'habiles peintres en ont fait choix, & y ont heureusement réussi.

Il est certain, reprit Damon, qu'il ne faut pas se laisser aller à tant de sentimens différens, & que celui qui voit plusieurs chemins se confond & s'embrouille; mais aussi qui n'en voit point du tout, ne peut s'avancer qu'il ne s'égare. Je vous avoue que je ne pourrois pas me contenter de ne juger des tableaux que par le bon sens; je sçais bien qu'il faut commencer par là, mais encore faut-il des lumières de l'art & quelque chose d'extraordinaire pour être ce que l'on appelle connoisseur.

J'en tombe d'accord, dit Pamphile.

Dites donc, poursuit Damon, quelles mesures vous voulez que l'on prenne pour cela?

Voici, reprit Pamphile, ce que je voudroit que fît un honnête homme, lequel ayant de l'inclination pour les belles choses, en voudroit être suffisamment instruit, afin d'en juger raisonnablement & d'y trouver du plaisir. Je voudrois, dis-je, que n'étant prévenu d'aucune maniere particuliere, il entendît les plus sçavans peintres & les plus habiles connoisseurs, non pas comme des oracles, mais comme des gens qui peuvent fort bien se tromper, & qu'ainsi il n'en suivît les opinions qu'après les avoir examinées & en être pleinement convaincu. Il ne faut pas qu'il soit paresseux de faire des questions pour s'instruire; mais qu'il prenne garde aussi qu'elles ne soient point de celles qui ne vont à rien & qui ennuient beaucoup. L'on peut même, pour éviter d'en faire trop, & pour s'instruire par avance, lire quelque chose de ceux qui ont le mieux & le plus nettement écrit de la peinture. On se rendroit par

ce moyen quelques principes familiers que l'on verroit ensuite mis en pratique dans les plus beaux tableaux, & dont on pourroit s'entretenir avec ceux qui en auroient le plus d'intelligence pour en découvrir la justesse & l'utilité; ce qui feroit une instruction très-propre à former le jugement, & à le rendre capable de faire le discernement du bon & du mauvais.

Mais où sont-ils, reprit Damon, ces gens d'intelligence?

Les habiles peintres, répondit Pamphile, que vous écouterez attentivement de la manière que je vous ai déjà marqué, c'est-à-dire, sans prévention de leur capacité, telle qu'elle puisse être, & sans vous rendre à leurs sentimens qu'après qu'ils vous auront pleinement convaincu. Mais que cela se fasse avec toute la douceur & l'honnêteté possible; car la plupart de ces Messieurs ne sont pas accoutumés à souffrir qu'on leur résiste sur telle matière.

Pour les livres de peinture, reprit Damon, celui de Dufresnoy est sans doute un de ceux que vous me conseillerez de lire, après l'estime que je sçai que vous en faites.

Il est vrai, dit Pamphile, qu'il est si petit qu'il vous ennuiera moins qu'un autre; il ne contient que cinq ou six cens vers.

Et le moyen, repartit Damon, qu'en si peu de paroles il ait donné les préceptes nécessaires à un art d'aussi grande étendue qu'est la peinture?

Ils y sont tous, dit Pamphile, & celui qui entre dans le sens de l'auteur n'en perd pas un, & pénètre bien au-delà des paroles qu'il y trouve.

Me répondez-vous, repliqua Damon, que je l'entendrai facilement?

Pourquoi non, répondit Pamphile, il est fort net & fort simple; si quelque chose peut empêcher qu'il ne soit entendu, c'est d'être prévenu de faux principes: mais un homme d'esprit

comme vous , qui veut se défaire de toute sorte de préoccupation & qui ne cherche que la vérité, le trouvera plein de suc & de bon sens.

S'il ne tient qu'à le lire , dit Damon, pour être habile homme , je vous livre dans huit jours d'ici un grand connoisseur.

Cela ne va pas si vite , repliqua Pamphile. Des yeux qui depuis long-tems sont accoutumés aux ténèbres , ne peuvent pas tout à coup s'accommoder d'une grande lumière , elle les éblouit au lieu de les éclairer , & ce n'est que par degrés qu'on passe d'une extrémité à une autre. Ne vous pressez pas, si vous me voulez croire ; lisez-en peu chaque fois , mais avec beaucoup de réflexion, & souvenez vous sur-tout que pour bien posséder ces préceptes , il ne suffit pas de les trouver bons , il faut encore en faire l'application sur les beaux ouvrages & s'en entretenir avec les plus habiles , afin que vous accoutumant

peu à peu à ces vérités à force de les considérer, elles jettent de plus profondes racines dans votre esprit & dans votre mémoire. Vous pouvez lire encore les Entretiens sur les vies des peintres de M. Felibien; non-seulement vous trouverez du plaisir dans la lecture de cet ouvrage, mais vous vous instruirez de quantité de belles choses qui y sont semées agréablement, & qui regardent la peinture en général & la connoissance des tableaux en particulier dont il fait mention.

Quand on aura les dispositions que vous desirez, reprit Damon, c'est-à-dire, du génie, ou à son défaut beaucoup d'esprit & d'inclination, qu'on ne sera prévenu d'aucun goût particulier, que l'on aura lu quelque chose de peinture, & qu'il ne restera plus qu'à juger des tableaux, prétendez-vous qu'on en doive voir de toutes sortes indifféremment ?

Oui, répondit Pamphile, pourvu

que ce soit avec des peintres habiles & des personnes intelligentes , qui étant dépouillés comme vous de toute préoccupation, puissent vous entendre parler sur ce qui se présentera de bon & de mauvais à votre vue , qu'ils en raisonnent avec vous , & qu'ils aident votre esprit à choisir ce qui est bien d'avec ce qui ne l'est pas. Vous leur direz vos sentimens & vous écouterez les leurs avec attention ; que si vous les trouvez raisonnables, & que vous en foyez convaincu, vous en tirerez peu à peu des principes qui vous formeront le jugement , & dont vous vous servirez au besoin.

Que vous me figurez-là un agréable entretien , répartit Damon ! & qu'on a déjà fait un grand progrès dans la peinture , quand on a trouvé un homme intelligent , docile & bien intentionné comme vous le supposez !

Et après avoir fait durant quelque tems ce que je vous dis , continua



Pamphile, vous rendrez vous-même raison de vos jugemens, & enfin avec un peu de persévérance, vous connoîtrez les véritables causes des beautés que vous ne faisiez qu'admirer auparavant.

Mais qui n'auroit pas le bonheur; reprit Damon, de trouver les personnes intelligentes que vous supposez, seroit-il contraint de demeurer ignorant toute sa vie, & de s'en tenir à l'admiration seulement ?

Non pas toujours, dit Pamphile; car ceux qui ont du génie pour la peinture & qui en voient les plus beaux ouvrages avec attention, y pénètrent presque aussi avant par leurs lumières naturelles que par celles des plus éclairés, avec cette différence néanmoins qu'il leur faut beaucoup plus de tems. Ainsi le meilleur est toujours de s'attacher d'abord aux maximes que l'on trouve tout établies & que l'on connoît pour véritables.

Ne trouveriez-vous pas aussi, répartit Damon, qu'il seroit bon, parmi la diversité des tableaux que vous permettez de voir au commencement, que l'on en vît beaucoup plus de bons que d'autres ?

Sans doute, répondit Pamphile. Je ne permettrois d'abord le mélange de toutes sortes de tableaux, que pour exercer le jugement & pour se dépouiller de toute prévention, & cela dans les premiers jours seulement ; car je suis tout à fait d'avis que l'on voie le plus que l'on pourra les ouvrages les plus généralement estimés, qu'on les retienne dans sa mémoire, ou s'il est possible, qu'on les présente les uns aux autres pour en juger (car ce n'est que par la comparaison que les choses sont trouvées bonnes ou mauvaises), & qu'ainsi sur ce qui aura semblé approcher le plus de la perfection, l'on se forme le goût pour juger ensuite de ce que l'on verra.

A propos de goût, dit Damon, permettez-moi de vous interrompre pour vous demander ce que vous appelez goût dans la peinture.

Vous voyez bien, reprit Pamphile ; que le mot de goût dans les arts est métaphorique; nous l'avons transporté de la langue pour le faire servir à l'esprit; & de la même façon que nous disons que l'esprit voit, nous disons encore qu'il goûte; c'est son emploi de juger des ouvrages, comme c'est celui de la langue de juger des faveurs, l'un & l'autre décident de la bonté de leur objet à proportion qu'il les flatte & qu'il leur plait. L'on dit qu'un homme a le goût fin, quand il aime ce qui est bon & qu'il haït ce qui est mauvais dans les beaux arts, comme dans les viandes; & non-seulement on met le goût dans la langue & dans l'esprit, mais encore dans les choses que l'on goûte; & nous disons qu'il y a des ouvrages comme des hommes de bon

goût. Il y a seulement à observer que le mot de goût se prend en bonne part, quand il est tout seul, & que si vous disiez, par exemple, il y a du goût dans ce tableau, cet homme a du goût, cela vaudroit autant comme de dire, ce tableau est d'un bon goût, cet homme a le goût bon.

Je ne suis pas fâché d'avoir entendu ce que vous venez de dire, interrompit Damon; mais ce n'est pas précisément ce que je voudrois sçavoir. Je vous demande donc en quoi vous croyez que consiste ce bon goût de l'esprit, ou ce bon goût qui se trouve dans les beaux ouvrages?

Vous me taillez-là bien de la besogne, dit Pamphile, & il n'est pas aisé de vous faire le détail de tant de choses qui font la beauté d'un tableau. Je vous dirai seulement que le goût dans l'esprit, généralement parlant, n'est autre chose que la maniere dont l'esprit est capable d'envifager les choses selon

qu'il est bien ou mal tourné, c'est-à-dire, qu'il en a conçu une bonne ou mauvaise idée, & que le bon goût dans un bel ouvrage est une conformité des parties avec leur tout & du tout avec la perfection. Voilà tout ce que je vous en puis dire, voyez si cela vous satisfait.

Non pas encore, repartit Damon ; je connois assez que plus les choses sont parfaites, plus elles doivent plaire & être de bon goût ; mais il vous reste encore à nous dire en quoi consiste cette perfection, car chacun la met où bon lui semble, principalement en fait de goût, dont on dit qu'il ne faut point disputer.

Quand on dit qu'il ne faut point disputer des goûts, répliqua Pamphile, cela se doit entendre entre plusieurs choses également bonnes, dont on choisit plutôt l'une que l'autre ; cela se dit encore afin de ne se pas commettre avec des gens qui ont le goût dépravé.

& qu'on ne ſçauroit corriger par la diſpute ; car il y a des choſes ſi généralement reconnues pour bonnes, qu'on ſeroit ridicule de les quitter pour d'autres qui n'ont pas cette générale approbation & de la beauté deſquelles il y a lieu de douter, & je ſuis sûr que vous croiriez un homme de mauvais goût à qui vous verriez préférer du vin de Brie à celui de Champagne. Ainſi il y a des choſes dans les arts dont la perfection eſt tellement établie par un ſérieux examen de perſonnes éclairées & par une expérience de pluſieurs ſiècles, qu'on ne ſçauroit mieux faire que de ſ'en remplir l'idée & de ſe les propoſer pour modeles : tels ſont les ouvrages de ſculpture qui ſont aſſez connus ſous le nom d'antiques, & c'eſt pour cela même que je ſerois bien aïſe que vous viſſiez ſouvent ces beaux reſtes de la Grece & de l'ancienne Rome.

O que vous flattez bien mon goût !  
ſ'écria Damon : j'aime l'antique ſur

toutes choses , & je suis ravi de voir revivre ces belles statues dans les tableaux du Pouffin , & d'y admirer , ce semble , les mêmes tems & les mêmes pays des anciens Grecs & Romains : mais vous me venez de dire qu'il faut juger sans prévention , & vous m'y faites tomber insensiblement en m'insinuant de me remplir l'idée des sculptures antiques.

Ce n'est pas par prévention , dit Pamphile , qu'il faut se faire le goût aux ouvrages antiques , mais par raison ; peut-être aussi le prenez-vous trop à la lettre. Ne croyez pas , mon cher Damon , que je veuille vous conseiller de juger des figures peintes par la ressemblance qu'elles auront à des figures de marbre , non plus qu'à beaucoup d'autres choses que l'on voit dans l'antique. L'idée que je souhaite que vous vous en fassiez , n'est pas pour juger directement des beautés peintes , mais des beautés naturelles , c'est-à-dire en

deux mots, que les personnes qui auront le plus de ce bon air des figures antiques, feront d'un meilleur choix, & les plus propres à être peintes & à faire l'ornement d'un beau tableau.

Et pourquoi faire ce circuit, reprit Damon, puisque le naturel pour être beau doit ressembler aux figures antiques? n'est-il pas aussi bon de les copier directement en leur donnant le coloris de ce même naturel dont le peintre doit s'être déjà fait une habitude? Enfin il me semble qu'il ne faut s'éloigner de l'antique que le moins que l'on peut, & qu'il n'y a pas de meilleur remède contre le mauvais goût.

Les meilleurs remèdes, répliqua Pamphile, seroient des poisons s'ils n'étoient pas préparés, & les eaux les plus salutaires ne tirent leur vertu que des endroits par où elles passent. L'antique est un remède contre le mauvais goût, à la vérité; mais s'il est pris tout crud & sans qu'il soit assaisonné des



beautés vivantes de la nature , l'usage en fera dangereux. Le naturel a toujours quelque chose de vif & de remuant qui tempere cette immobilité des figures antiques ; & ceux qui prennent trop de soin de les imiter , sans prendre garde aux graces particulieres qui accompagnent la nature vivante , tombent toujours dans la sécheresse.

Que trouvez-vous donc de beau dans l'antique , interrompit Damon ?

Plusieurs choses , répondit Pamphile ; la correction de la forme, la pureté & l'élégance des contours , la naïveté & la noblesse des expressions, la variété, le beaux choix , l'ordre & la négligence des ajustemens ; mais sur-tout une grande simplicité qui retranche tous les ornemens superflus , qui n'admet que ceux où l'artifice semble n'avoir aucune part , & qui rendant la nature toujours la maîtresse , la fait voir plus noble , plus grande & plus majestueuse. Voilà ce que je trouve de plus remarquable

dans les sculptures antiques & ce qui en fait le grand goût, sans conter qu'elles nous instruisent de mille belles choses & qu'elles sont une des principales clefs de l'histoire. Nous y apprenons les coutumes des anciens, leur religion, leurs différentes sortes d'habits & d'armes, leur maniere de combattre & de triompher, & enfin le détail de toutes ces choses est d'une recherche & d'une étude très-curieuse.

Mais après tout, lui dis-je, n'est-ce point par un manque de lumiere ou d'élevation d'esprit que l'on se propose ainsi les antiques, comme le plus accompli modèle du grand goût & de la correction? J'ai connu en Italie un homme de beaucoup d'esprit, & qui avoit une heureuse & longue expérience dans la sculpture, lequel néanmoins s'éloignoit le plus qu'il pouvoit de l'antique, dans la vue d'attirer l'admiration par quelque chose qui fortît de l'ordinaire. Il disoit à ceux qui le mettoient sur ce

chapitre, qu'il falloit tâcher d'être plus que copiste, & se servoit souvent de ce proverbe italien: *Chi resta in dietro, mai non si tira avanti.*

Cette objection est assez spécieuse; me répondit Pamphile, & je vais tâcher de vous satisfaire. Le siècle d'Alexandre étoit comme vous sçavez d'une politesse consommée; & dans le dessein que l'on y forma de mettre les arts & les sciences dans la dernière perfection, l'on songea entr'autres à la sculpture, & l'on chercha les moyens de donner à cet art des règles infaillibles & au-delà desquelles on ne pût aller sans s'écarter du bien. Les sculpteurs les plus habiles de ce tems-là employèrent tout ce qu'ils avoient d'esprit, de bon sens & de génie pour y réussir; & après l'examen qu'ils firent de la beauté de la nature & de quelle façon devoient être les parties du corps pour être également belles & saines, & dont l'assemblage fît un tout accompli, ce fut inutilement qu'ils

chercherent toutes ces parties rassemblées dans un même sujet , & ils conclurent enfin qu'il falloit les choisir dans plusieurs , & prendre des uns & des autres ce qu'ils auroient de plus beau pour faire ce corps parfait qu'ils s'étoient proposés , & qui devoit servir de modele à la postérité. Policlete, l'un des meilleurs ouvriers de son siècle , exécuta fort heureusement cette pensée , & la statue qu'il fit se trouva si parfaite & eut tant d'approbation , qu'elle fut appellée la *Règle* ; de sorte que tous ceux qui travaillèrent depuis se servirent des proportions de cette figure & imiterent la bonne grace de ses membres , ne croyant pas qu'il fût possible de faire rien de mieux que ce que les plus éclairés de la Grece avoient fait avec beaucoup de sens & de réflexion.

Croyez-vous , poursuivis-je , qu'il n'y ait eu chez les Grecs pour toute règle de proportions que cette seule figure ?

42 CONVERSATIONS

Vous pouvez bien vous imaginer ; répondit Pamphile, que le succès ayant répondu aux soins qu'ils s'étoient donnés de ramasser toutes les beautés d'un sexe, ils n'auront pas manqué d'en faire autant pour l'autre & de pousser cette entreprise jusqu'aux âges différens. Trouvez-vous, continua-t'il, qu'on puisse faire en ce genre quelque chose de plus pour la perfection ?

Non, lui répondis-je, pourvu qu'on ne s'attachât pas à imiter si religieusement les mêmes choses.

C'est comme cela que je l'entends, dit Pamphile, & les ouvrages qui nous restent de ces tems-là nous font assez connoître que leurs auteurs ont sçu se servir de cette règle sans en être esclaves ; un peu plus ou un peu moins accommodés à la discrétion des gens bien sensés & au sujet qu'on représente, fait cette diversité de proportions que l'on voit dans la nature, & les figures antiques dont nous faisons tant de cas,

font de bons garants de ce que je vous dis. Après cela il est aisé de répondre au proverbe italien: *Chi resta indietro, mai non si tira avanti*, & de croire qu'on peut imiter la noblesse & les proportions de l'antique sans en être moins estimé & sans passer pour copiste, puisqu'il est toujours honorable d'imiter ce qui est parfait & de se le proposer en toutes choses pour modèle.

Mais d'où vient, répartit Damon, que nos sculpteurs ne font pas d'aussi beaux ouvrages que faisoient les Grecs, vu que nous avons ce que les anciens ont fait de plus beau, & qu'il est facile d'enchérir sur les choses qui ont été inventées & faites une fois?

Ce n'est pas assez d'avoir leurs ouvrages, dit Pamphile, il faudroit encore avoir leur esprit & sçavoir ce qu'ils sçavoient. Les figures qui leur servoient de règle, n'étoient pas tellement leur règle qu'ils n'en eussent encore d'autres qui ne sont pas venues jusqu'à

44 CONVERSATIONS

nous, & qui s'étant malheureusement perdues, ont caché le plus précieux de la sculpture & du dessein.

Quelles regles encore croyez-vous qu'ils eussent, dit Damon ?

Pour vous les dire, répartit Pamphile, il faudroit avoir les livres qu'ils ont écrits, & qui, selon le témoignage de Pline, ont été perdus. Tout ce que j'en crois, continua-t-il, c'est qu'outre leurs principes, ils avoient une grande délicatesse d'esprit, & l'on ne peut pas en juger autrement quand on examine de près la noblesse des attitudes qu'ils ont données à leurs figures, le bel ordre de leurs plis, & les différens caracteres des passions, toujours grands, mais toujours naturels. J'entends parler des plus belles figures; car il y en a beaucoup qui bien qu'elles sentent les principes d'une bonne école, ne font rien paroître qui ne soit d'ailleurs assez commun. J'en ai vu même d'assez méchantes, & où les principes dont nous

parlons n'ont pas laissé d'y répandre quelque chose qui pique le goût & qui produit le même effet que les bonnes fauces font avec les mauvaises viandes.

Mais n'avons-nous pas aujourd'hui, lui dis-je, les mêmes principes qu'ils avoient ?

Du moins tout le monde en parle, répondit Pamphile, & chacun croit les avoir. Tout ce que je puis vous dire là-dessus, c'est que dans ces deux derniers siècles, nous avons eu d'habiles sculpteurs à la vérité, mais leurs ouvrages n'ont point encore égalé les antiques.

Que dites-vous de Michelange, interrompit Damon ? n'a-t'il pas fait d'aussi belles choses que les anciens ?

Quelques-uns le croient, répartit Pamphile, & Vazari écrit de ce grand homme qu'ayant fait une statue de Cupidon, il en cassa le bras & enterra le reste dans un lieu où il sçavoit bien qu'on devoit fouiller, & que ceux qui



la trouverent crurent toujours qu'elle étoit antique , jusqu'à ce que Michelange leur en eût fait voir le bras qu'il en avoit réservé pour les convaincre de leur prévention. Vous voyez bien que l'intention de Vazari est de faire concevoir autant d'estime pour les ouvrages de Michelange qu'on en avoit pour ceux des anciens. Mais sans m'arrêter à ce que dit Vazari de son maître, je croirois qu'après avoir bien examiné les ouvrages de Michelange , on peut dire que sa maniere est sçavante , grande & sévère ; mais qu'elle n'a pas ce fin , ce noble & ce gracieux que l'on voit dans les antiques. Je pourrois même vous ajouter pour vous parler franchement , qu'à la vérité Michelange possédoit aussi parfaitement sa profession dans l'idée qu'il s'en étoit faite , que les anciens dans la leur ; mais que son idée étoit peu conforme aux naïvetés de la nature. Il avoit fait une étude très-particulière de l'anatomie, & la sçavoit

à fond; mais il s'en faut beaucoup qu'il s'en servît avec la délicatesse que les anciens ont fait dans leurs figures, lesquelles tirent leur plus grande beauté de la discrétion & de la justesse qu'ont eu leurs auteurs dans cette science. Voilà ce que je pense de bonne foi des ouvrages de Michelange, pour qui je ne laisse pas que d'avoir beaucoup d'estime & de vénération.

Il me semble, dit Damon, que ses ouvrages sont un portrait assez juste de sa personne, & qu'ils ont comme lui quelque chose de sauvage: mais de sa peinture, continua-t'il, qu'en pensez-vous?

Je la trouve, répondit Pamphile, du même goût que ses ouvrages de sculpture, & l'on peut dire à mon avis que Michelange est tout au plus un sçavant dessinateur, mais un fort mauvais peintre aussi bien qu'un mauvais historien.

L'on dit néanmoins, répliqua Damon, que Raphaël lui est fort obligé,

& que ce n'est qu'après avoir vu les ouvrages de Michelange qu'il a fait ses plus belles choses ; car Vazari rapporte que Michelange après avoir commencé de peindre la Chapelle du Pape , s'en alla à Florence pour quelques affaires , & que Raphaël pendant ce tems-là ayant une envie démesurée de voir les commencemens de cet ouvrage , s'adressa à Bramante pour le prier de lui ouvrir la Chapelle. Michelange avoit défendu très-expressément d'y laisser entrer personne pendant son absence ; mais Bramante à qui il en avoit confié la clef , ne put refuser à Raphaël , pour qui il avoit beaucoup d'estime & d'inclination , de satisfaire pleinement son envie.

Il est vrai , dit Pamphile , que cet ouvrage frappa tellement les yeux de Raphaël , que ce rare homme se défit à l'heure même & pour toujours de ce qui lui restoit de la maniere du Perugin son maître , & qu'il a donné plus de  
fierté

ferté & plus de grandeur à tout ce qu'il a fait depuis, témoins les Sibylles & les Prophetes qu'il a peints dans l'Eglise de la Paix, qui sont les plus belles choses, & entr'autres le Prophete qui est à Saint Augustin, où l'on reconnoît facilement la maniere de Michelange, qui jugea par ce tableau de l'infidélité de Bramante.

Michelange n'est donc pas si méchant peintre que vous le dites, reprit Damon, puisque sa peinture a fait un si grand changement dans Raphaël ?

Ce n'est pas dans la peinture de Michelange, repartit Pamphile, mais dans son dessin qu'on voit ce je ne sçai quoi de grand & de terrible dont Raphaël a si bien sçu profiter, & dont il s'est servi pour relever le prix & la valeur des autres talens qu'il avoit dans la peinture; ainsi que ces mêmes talens ont tempéré ce qui est d'outré & de sauvage dans le goût de Michelange.

N'admirez-vous point, dit Damon,

que Raphaël ait changé si promptement sa maniere, & que pour avoir vu une seule fois de l'ouvrage de Michelange, il en ait pris ainsi tout le bon ?

Oui sans doute, je l'admire, répartit Pamphile, & d'autant plus qu'il n'y a rien de si rare qu'un semblable changement.

Mais d'où vient, poursuivit Damon, que nos peintres ne profitent pas si bien de ce qu'ils voient ?

Quelques-uns en profitent, dit Pamphile, mais la plupart ne sçauroient faire que ce qu'ils ont accoutumé. Ils n'ont presque point de théorie, & leur science étant plutôt dans leurs doigts que dans leur tête, ils ne font pas ce qu'ils veulent, ou ne pénètrent pas toujours le fin des tableaux ; au lieu que Raphaël sçachant le dessin à fond & n'étant prévenu d'aucune maniere, exécutoit promptement ce qu'il pénétrait avec facilité. Les goûts particuliers auxquels on s'attache trop fortement,

font des nuages qui empêchent de faire un juste discernement des objets ; & quand on a l'esprit net , épuré par de bons principes & vuide de toute préoccupation , il est aisé de juger aussi-tôt du bon & du mauvais qui se trouvent indifféremment par-tout , dans les tableaux comme dans la nature.

Trouvez bon , leur dis-je , que je vous interrompe pour vous remettre sur le discours des antiques , que la digression des ouvrages de Michelange vous a fait quitter. Je voudrois bien que Pamphile voulût nous parler un peu des vêtemens dont se servoient les anciens , & nous dire de quel usage étoient ceux que nous voyons dans les bas-reliefs , & qui apparemment convenoient aux gens selon leur sexe & leurs qualités. J'ai lu quelque chose des auteurs qui en ont traité , & j'ai quelques doutes sur ce sujet , dont je voudrois bien être éclairci.

Cette matiere nous emporteroit trop

loin, répartit Pamphile, & il me semble qu'elle est assez considérable pour nous en entretenir amplement une autre fois.

Hé bien, dit Damon, il faut vous en dispenser pour aujourd'hui. J'aurois néanmoins bien envie de vous demander si les peintres doivent se servir dans leurs tableaux de draperies semblables à celles dont les anciens sculpteurs se sont servis dans leurs figures.

Non, répondit Pamphile; les anciens sculpteurs ont habillé leurs figures presque toujours de linge & quelquefois d'étoffe de laine, mais rarement, & vous voyez bien qu'il seroit ridicule que les peintres en usassent de même, pouvant si facilement imiter toutes sortes de toffes, & en enrichir leurs ouvrages par une agréable variété qui se trouve dans la diversité des âges, des sexes & des conditions qu'ils sont obligés de représenter.

Et quelle raison croyez-vous, dit

Damon, qu'aient eu les anciens sculpteurs de draper la plupart de leurs figures de linge, ou d'étoffes déliées & attachées aux membres? N'est-ce point que les anciens Grecs & Romains s'habilloient effectivement de linge & d'étoffe fine & mince, comme nous les voyons représentés?

Je tâcherai de vous faire voir le contraire, répondit Pamphile, lorsque nous nous entretiendrons des habits que portoient les anciens, chez qui le linge n'étoit en usage que pour les femmes.

Je ne sçai, interrompit Damon, comment les Romains, qui étoient gens de bons sens, ne se servoient pas d'une chose aussi commode & aussi propre qu'est le linge?

Les choses, répondit Pamphile, étoient établies d'une manière parmi eux, que les hommes ne pouvoient en porter sans passer pour efféminés, & c'étoit une espèce d'infamie que d'avoir



des habits approchans de ceux qui étoient destinés à l'usage des femmes : mais pour n'avoir point de linge , ils ne laissoient pas d'être fort propres ; car ils envoyoit souvent leurs habits au foulon , & se baignoient presque tous les jours.

Il est vrai , reprit Damon , que les bâtimens où les Empereurs Romains faisoient voir plus de magnificence , étoient leurs bains ; & si nous en jugeons par ces fameux restes qui sont à Rome , nous n'aurons pas de peine à croire qu'ils n'en fissent leurs délices. Mais d'où vient , continua-t-il , que l'usage des bains n'est pas si fréquent aujourd'hui ?

C'est , répondit Pamphile , que nous tirons la même utilité du linge que les anciens tiroient des bains , & qu'ils nous est même plus commode. L'on commença de s'en servir sous Alexandre Sévere , & l'usage qui s'en accrut insensiblement par l'expérience , s'est enfin

conservé jusqu'à présent. Mais pour revenir à la raison que les anciens ont eu de se servir dans la plupart de leurs figures , de linge & d'étoffe matte & adhérente , c'est à mon avis qu'ils ont toujours cherché à faire les choses autant bien que leur art le pouvoit permettre , & par conséquent à imiter la nature dans un choix qui leur fût avantageux. Ne pouvant donc représenter assez parfaitement la diversité des étoffes , ils se sont bornés à celles qui empêchent moins que les autres de voir le nud , faisant consister la plus grande beauté de leur ouvrage dans celle des contours. Les étoffes ont des superficies différentes , qui font des lumières & des reflets tout différens , ce que les sculpteurs ne sçauroient leur donner.

Quoique les anciens sculpteurs , reprit Damon , ne pussent imiter parfaitement la chair dans toutes les circonstances , ils n'ont pas laissé d'en imiter la forme ; ainsi ils devoient se contenter

d'imiter les plis & la forme des étoffes dont ils ne pouvoient imiter le reste.

Les anciens , répondit Pamphile , dans l'imitation de la chair ont épuisé toute leur industrie, & il ne leur a pas été possible de faire un meilleur choix pour y bien réussir ; au lieu que s'ils avoient choisi une étoffe qu'ils ne pussent imiter parfaitement , on feroit en droit de leur reprocher qu'ils pouvoient en prendre d'autres plus propres & plus avantageuses.

La raison qu'ils ont pu avoir pour faire leurs draperies si adhérentes , est qu'en sculpture l'imitation des choses minces , détachées & volantes réussit très-rarement , & c'est pour cela qu'ils mouilloient souvent les linges dont ils habilloient leurs figures. Ils l'ont encore fait principalement pour éviter les gros plis qui attirent trop la vue & qui font tort aux parties nues , étant les uns & les autres d'une même couleur. Mais s'ils n'ont pas exprimé la légèreté des

vêtemens non plus que des cheveux, ils les ont si bien & si noblement disposés, qu'en les voyant on ne s'avise pas d'y rien souhaiter davantage.

Ce qui m'étonne, dit Damon, c'est qu'ils n'ont pas habillé les statues des Dieux plus richement que celles des hommes. Voudriez-vous que les peintres en usassent de la même façon ?

Les vêtemens, répondit Pamphile, n'ont été faits que pour la nécessité ; ainsi les Dieux qui n'ont besoin d'aucune chose & qui ne sont pas sujets aux injures des tems, ne devroient pas même être vêtus. Néanmoins comme on les habille pour garder la bienfiance & pour s'accommoder en quelque sorte à la maniere des hommes ( parmi lesquels on nous conte qu'ils conversoient souvent ), je voudrois qu'on leur donnât une draperie aisée, & qui leur fût plutôt un ornement digne de leur caractère, qu'un vêtement qui sentît le mortel.

Et de quelle étoffe seriez-vous d'avis qu'on les habillât, reprit Damon ? voudriez-vous qu'on suivît en cela les modes ?

Les modes, repliqua Pamphile, ne doivent point être pour le ciel, où les choses sont éternelles & non sujettes aux changemens. C'est pourquoi le peintre habillera les divinités de telle étoffe qu'il voudra, pourvu que les plis en soient majestueux & que les ajustemens en soient d'une belle idée, sans se mettre si fort en peine de les enrichir comme on fait ordinairement sur les théâtres. La simplicité sied bien aux Dieux, qui brillent assez d'eux-mêmes par leur majesté naturelle. Toutefois pour s'accommoder à l'humanité, il ne faut pas tout-à-fait rejeter la richesse & la pompe des ornemens, elles inspirent de la vénération aux hommes, & c'est pour cela sans doute qu'Ovide nous fait le palais du soleil si riche en matière & en ouvrage. Mais nous nous laissons

aller insensiblement plus loin que nous ne pensions ; remettons , je vous prie , cette digression à une autre fois , & souvenez-vous seulement que pour juger des beautés peintes , il faut connoître les beautés naturelles , & que vous jugerez bien mieux de la beauté & du bon air des gens quand vous aurez un peu goûté l'antique , qui est un modèle incontestable pour le bon goût du dessin , comme l'école de Venise en est un autre pour le coloris.

Et le bon goût de l'invention , interrompit Damon , où voudriez - vous qu'on le prît ?

Dans l'histoire , répondit Pamphile , dans la fable , dans les figures & les bas-reliefs antiques , qui sont des instructions très-exactes des choses qui conviennent aux sujets que l'on veut représenter , encore qu'il ne suffise pas que le peintre ait trouvé toutes les choses qui doivent entrer dans son tableau & qui y sont essentielles : car il faut

encore qu'il les dispose d'une manière avantageuse, & qui fasse paroître ce qu'elles ont de plus beau, ou qu'il en néglige quelques-unes pour donner plus d'éclat à d'autres sur qui l'on veut attirer les regards. C'est assez d'avoir de l'esprit pour imaginer tous les objets qui composent un sujet; mais pour les bien disposer & pour sçavoir l'œconomie du tout ensemble, il faut être excellent peintre. La disposition est à un tableau ce que le tour est à une pensée, & les choses ne valent qu'autant qu'on les fait valoir.

L'invention demande beaucoup de feu & de génie, reprit Damon, & la disposition beaucoup de phlegme & de prudence; comment accorderiez-vous ces deux choses ensemble?

Je vous avoue, répartit Pamphile, qu'elles se rencontrent assez rarement dans un même sujet. Pour faire un ouvrage excellent, il faut un génie modéré, qui n'ait ni trop d'emporte-

ment, ni trop de froideur. Celui de Raphaël étoit d'un feu doux; mais généralement parlant la peinture demande plus de feu qu'autre chose, les réflexions & les études le temperent assez. Un génie de feu donne de la facilité & mene loin, un génie froid endort & décourage. Je me représente la peinture comme un long pèlerinage, ou comme un lieu fort éloigné; & pour y arriver, le peintre se doit servir de son génie comme d'une monture.

Il est vrai, interrompit Damon, que pour faire un long voyage, il faut être bien monté, & qui n'a qu'une rosse est souvent contraint de demeurer en chemin; mais aussi un cheval trop fringant est toujours à craindre.

Il est plus facile & plus avantageux, répartit Pamphile, de n'avoir qu'à retenir quelquefois la bride, qu'à donner sans cesse de l'éperon, & je m'imagine voir Jule Romain, Paul Veronese, Tintoret & Rubens montés sur des barbes.



On va vite quand on est bien monté, dit Damon, & quelques-uns de ceux que vous me nommez ont souvent exécuté leurs pensées trop légèrement. Ce génie de feu, cette rapidité de veine & cette facilité d'inventer les choses, ne permettent pas ordinairement de les achever.

Les ouvrages les plus finis, reprit Pamphile, ne sont pas toujours les plus agréables; & les tableaux artistement touchés font le même effet qu'un discours, où les choses n'étant pas expliquées avec toutes leurs circonstances, en laissent juger le lecteur, qui se fait un plaisir d'imaginer tout ce que l'auteur avoit dans l'esprit. Les minuties dans le discours affadissent une pensée & en ôtent tout le feu, & les tableaux où l'on a apporté une extrême exactitude à finir toutes choses, tombent souvent dans la froideur & dans la sécheresse. Le beau fini demande de la négligence en bien des endroits & non

pas une exacte recherche dans toutes les parties. Il ne faut pas que tout paroisse dans les tableaux, mais que tout y soit sans y être.

Je ne sçai pas, dit Damon, ce que vous pensez de moi à l'heure qu'il est; mais je sçai bien que je me sens une grande disposition à profiter de tout ce que vous venez de me dire.

Vous ferez toujours ce que vous voudrez, répliqua Pamphile. Quand on a autant d'esprit que vous en avez, on ne trouve rien de difficile.

Je ne me soucie pas que vous me flattiez, repartit Damon, pourvu que vous me promettiez que nous verrons ensemble quelquefois des tableaux.

Très-volontiers, dit Pamphile, aussi bien ne sçaurois-je vivre sans cela, & j'aurai un double plaisir de les voir avec vous. Nous nous dirons l'un l'autre ce que nous penserons; & quand vous aurez combattu de bonne foi mes sentimens & moi les vôtres, nous en tire-

64. CONVERSATIONS

rons toujours quelque chose de bon. Je n'aurai point pour vous de complaisance trop aveugle , & la grace que je vous demande c'est de n'en avoir aucune pour moi , & de ne croire les choses qu'après en être pleinement convaincu. Si vous en usez de la sorte parmi les habiles que vous fréquentez , vous ne ferez aucun pas qui ne vous avance , & vous acquerrez peu à peu les lumieres qui font pénétrer dans une véritable connoissance.

Vous ne pouvez pas vous dispenser, reprit Damon , de nous en donner quelques-unes de ces lumieres.

Je vous en ai indiqué la source , répartit Pamphile, en vous conseillant de voir souvent les plus habiles peintres & de faire en sorte qu'ils soient de vos amis. Vous aurez cela de commun avec le grand Alexandre , qui avoit un sensible plaisir de les voir travailler & de les entendre parler sur leurs ouvrages.

C'est qu'Alexandre aimoit non-seulement les beaux arts , interrompis-je , mais encore les gens d'esprit , & que les habiles peintres en ont beaucoup.

Il en ont en effet beaucoup , répliqua Pamphile ; mais quand ils n'en auroient pas naturellement , l'étude & la recherche des choses qui sont nécessaires pour se rendre habiles dans leur profession leur en donnent malgré qu'ils en aient ; & quoique je ne sois pas Alexandre , leur compagnie me plait extrêmement. Ils ont une connoissance de tant de choses différentes , que l'on tire toujours quelque profit de leur conversation.

Hé bien , interrompit Damon , dites-nous quelque chose de ce que vous en avez appris , afin que nous profitions de ces bons momens-ci , où nous ne sçaurions mieux faire que de vous bien écouter.

Je vous ai dit , répliqua Pamphile , toutes les choses que j'ai cru les plus

capables de disposer votre esprit à de bonnes impressions; vous devez, ce me semble, vous en contenter pour aujourd'hui.

Ce n'est pas assez , poursuivit Damon , je vous demande encore des principes pour l'éclairer cet esprit , si tant est que les principes de la peinture soient convaincans.

A la réserve du génie , répartit Pamphile , tout est démonstratif dans la peinture , & le peintre fait les choses plus ou moins fines & élégantes, à proportion qu'il a l'esprit délicat. Les passions qu'il exprime dans les figures auront de la noblesse, s'il a l'esprit élevé , & tomberont au contraire dans la bassesse & dans la froideur, s'il n'a lui-même, ni vivacité, ni grandeur d'ame. On ne peut donner que ce que l'on a , & c'est par le caractère de ce génie qu'on reconnoît le peintre & qu'il fait son portrait dans tous ses ouvrages. Ainsi bien que plusieurs peintres aient

eu les mêmes principes, ils ne sçau-  
roient empêcher de faire remarquer la  
différence qui est entr'eux, de la même  
façon que l'on connoît la différence des  
visages qui ont tous les mêmes parties.  
Mais pour satisfaire à votre demande &  
vous faire connoître ces principes, sça-  
vez-vous qu'il n'y a pas moins que de  
vous faire un détail de toute la peintu-  
re, & qu'il est tems de nous en aller ?

C'est fort bien dit, interrompis-je,  
aussi bien ne faut-il pas charger sa mé-  
moire de tant de choses à la fois; al-  
lons-nous-en si vous l'avez agréable,  
& nous ne laisserons pas de nous entre-  
tenir en marchant.

Nous quittâmes à l'instant même le  
lieu où nous nous étions assis, & tant  
que dura le chemin que nous avions à  
faire de la grande allée, Damon fit  
mille questions à Pamphile, qui ayant  
beaucoup de complaisance pour lui,  
 tâcha le mieux qu'il put de satisfaire  
son avidité, & lui dit ensuite : Nous

battons bien du pays , mon cher Damon, & il n'est pas possible de répondre si promptement à toutes vos demandes que par ces termes & ces lieux communs qui ne veulent rien dire : nous reprendrons toutes ces questions quelque jour , quand nous parlerons des différentes parties de la peinture , & cela mérite bien que nous nous en entretenions tout à loisir dans les promenades que nous avons préméditées. Tout ce que nous pouvons faire présentement , est de parler de quelque chose en général & qui ne demande pas beaucoup de tems.

Cela fera très-bien , dit Damon.

Il me vient justement dans la pensée, continua Pamphile, de vous interroger à mon tour , & de vous demander quelque chose de ce que nous cherchons, & qui vous insinuera peut-être qu'il faut juger sans prévention. Je vous prie donc de me dire quel effet vous croyez que doit faire un tableau dans le

premier moment qu'on le regarde ?

Il me semble, répondit Damon, que le premier effet doit être de développer nettement son sujet & d'en inspirer la principale passion.

Ce que vous dites est fort bien, répartit Pamphile, & c'est le plaisir de l'esprit; néanmoins il y a quelque chose qui doit aller devant, c'est le plaisir des yeux qui consiste à être surpris d'abord, au lieu que celui de l'esprit ne vient que par réflexion.

J'ai souvent ouï priser les ouvrages de Raphaël, dit Damon, parce que, disoit-on, ils ne surprennent pas d'abord & qu'ils n'avoient pas ce premier coup d'œil; mais que plus on les examine, plus on les trouvoit beaux.

Il est certain, reprit Pamphile, que c'est une louange due aux ouvrages de Raphaël par-dessus tous les autres, que plus on les voit, plus on les admire, & que l'on y découvre tous les jours de nouvelles beautés; mais si l'on prétend



les louer par cette froideur qu'ils ont d'abord, je tiens que c'est les louer par un méchant endroit, puisqu'à mon avis c'est le seul défaut qui s'y rencontre.

Vous voulez-bien que je vous demande, interrompit Damon, en quoi consiste la beauté & la surprise de ce premier coup d'œil?

Il consiste, répondit Pamphile, dans une parfaite intelligence des couleurs, des lumières & des oppositions, & ce n'est point par ce manque d'intelligence que l'on doit louer les ouvrages de Raphaël : j'entends ceux où cette intelligence ne se fait point sentir; car Raphaël commençoit à la connoître quand la mort le surprit, & les tableaux qui en ont le plus manqué n'en sont pas plus louables. Le peintre doit chercher sur-tout à surprendre, & l'un des plus grands avantages d'un tableau, c'est que le premier coup d'œil lui soit favorable, & qu'on s'écrie d'abord : ah voilà qui est beau!

J'en tombe d'accord , dit Damon ; mais vous voulez bien aussi qu'il soit permis d'examiner ensuite si ce premier coup d'œil est soutenu d'un dessin correct , & si l'on se sent touché de la passion que le peintre a voulu exprimer dans le général de son tableau.

Je le veux très-bien , répliqua Pamphile , & cela se doit ; mais il faut que quelque chose nous y invite. Le premier coup d'œil est à un tableau ce que la beauté est aux femmes ; quand cette qualité leur manque , on néglige d'examiner le reste.

Néanmoins , répartit Damon , les connoisseurs font valoir les belles choses , quelque part qu'elles se trouvent , ils les déterrent ( s'il m'est permis de parler ainsi ) , & mettent quelquefois en réputation un tableau qui étoit exposé depuis plus de soixante ans aux yeux de tout le monde sans que personne le regardât , parce qu'il n'avoit rien qui surprît la vue.

Tout cela peut être vrai & bien fondé, dit Pamphile ; mais il n'a pas tenu au tableau qu'il n'ait été plus de soixante autres années dans l'oubli. Sçachez, mon cher Damon, que l'œil ne doit pas tant aller chercher le tableau, comme le tableau doit attirer l'œil, & le forcer, pour ainsi dire, à le regarder. Puisqu'il est fait pour les yeux, il doit plaire à tout le monde, aux uns plus, aux autres moins, selon la connoissance de ceux qui le voient. Ainsi ce n'est pas assez pour établir la beauté d'un tableau, que les connoisseurs s'en approchent à tout hafard, afin de voir s'ils y trouveront quelque chose qui les satisfasse.

Mais pourquoi, répartit Damon, les connoisseurs admirent-ils un tableau dont les autres ne sont que médiocrement touchés ?

C'est, répondit Pamphile, qu'ils y trouvent de belles parties qui sont inconnues aux autres, & que celle du  
coloris

coloris n'y est pas : car c'est elle qui prend d'abord les yeux par la vérité qu'elle représente.

Il est vrai, dit Damon, qu'elle plait à tout le monde; & je suis très-persuadé présentement que le premier soin du peintre doit être de satisfaire l'œil en lui représentant la vérité du naturel, & que toutes les beautés qui sont pour l'esprit, ne doivent être considérées qu'au travers de ce principe.

Ce fut ainsi que nous gagnâmes insensiblement la porte, & qu'après quelques civilités nous nous séparâmes dans l'espérance de nous revoir au premier jour.



## S E C O N D E

## C O N V E R S A T I O N ,

*Où l'on donne l'idée du Peintre parfait,  
suivie de quelques reflexions sur les  
ouvrages de Rubens.*

**A** Peine quinze jours s'étoient écoulés depuis l'agréable entretien qu'eurent Pamphile & Damon dans le jardin des Tuileries, que ce dernier brûlant d'impatience de revoir son ami, lui manda par un billet, que puisque le mauvais tems continuoit à s'opposer aux promenades qu'ils avoient préméditées, il le prioit d'avoir agréable qu'ils passassent l'après-dînée ensemble, qu'il l'iroit trouver sur les deux heures, & que pour être mieux reçu, il lui meneroit deux de ses amis dont il vouloit lui donner la connoissance. Pamphile lui fit réponse qu'ils seroient tous les très-bien venus; & cependant il envoya

prier de venir dîner chez lui un vieillard d'un mérite extraordinaire, & qui depuis peu de jours étoit arrivé d'Angleterre, où Pamphile avoit autrefois fait avec lui une étroite amitié & en avoit appris plusieurs choses. Sa taille étoit au-dessus de la médiocre, sa mine vénérable, son esprit doux & son jugement solide. Il aimoit les belles-lettres, & de toutes les connoissances qu'il avoit cultivées, celle de la peinture avoit été son principal & son plus cher exercice. Il en a laissé des marques dans toutes les Cours de l'Europe, & il a moins recherché l'amitié des grands, que la connoissance & l'estime des plus fameux de sa profession. Les honnêtes gens faisoient cas de son entretien; car bien qu'il fût peu complaisant, il étoit humble & sincère. Il se faisoit entendre facilement, & son air étoit celui d'un galant homme.

Il n'y avoit pas une demi-heure qu'ils étoient sortis de table, quand Damon

entra dans la chambre où ils étoient, & présenta à Pamphile Caliste & Leonidas, deux curieux insignes, dont le premier avoit passé une partie de sa vie à Rome, & Leonidas à Venise, où il avoit été Secrétaire d'Ambassade durant plusieurs années.

Je ne sçai quel bien je dois attendre de vous, dit Damon, pour celui que je vous fais aujourd'hui de vous amener deux des plus honnêtes hommes de France. Ils ont voyagé, ils aiment les arts; & c'est vous servir, ce me semble, à votre mode & selon votre goût.

Pour moi, répartit Pamphile, je ne puis vous en offrir qu'un; mais sçachez que c'est là Philarque dont je vous ai parlé si souvent, & que vous avez souhaité de voir avec tant d'ardeur.

La physionomie du vieillard ne diminua rien de l'idée que Damon s'en étoit faite: ils se firent de réciproques amités; & Leonidas qui avoit connu Philarque à Venise, comme Caliste

I'avoit pareillement vu à Rome, furent tous deux ravis de le revoir en France. Après que chacun eut témoigné sa joie & qu'on eut satisfait à l'amitié, la conversation tomba insensiblement sur la peinture.

Nous voici sur un sujet qui me semble se présenter bien naturellement à nous, dit Damon, & je crois qu'il pourra fournir à tout l'entretien que nous pouvons avoir cette après-dinée les uns avec les autres; c'est ce que je m'étois proposé en venant ici, & quand j'aurois eu une autre pensée, la rencontre heureuse de Philarque nous y doit déterminer.

Philarque qui avoit souvent essuyé de fâcheuses conversations sur le chapitre de la peinture, tâcha de leur persuader qu'il n'y entendoit rien, & n'en voulut jamais parler jusqu'à ce qu'il eût connu à quels gens il avoit affaire. Cependant on entra fort en matière, & Caliste & Leonidas commençoient à



s'échauffer, lorsque Pamphile leur dit : vous n'avez garde vraiment de vous accorder , puis que vous ne vous entendez pas & que vous avez tous deux une idée différente de la peinture. Caliste qui est versé dans la connoissance des médailles , qui en a amassé une suite considérable , croit que la peinture tire toute sa perfection de l'antiquité , & que les plus beaux tableaux sont ceux qui font ressouvenir des bas-reliefs & des statues antiques. Leonidas au contraire qui s'est fait un cabinet de plusieurs tableaux de l'école Lombarde , s'imagine que le peintre doit laisser au sculpteur cette grande correction de dessein & ce grand goût que l'on voit dans les statues , & qu'un tableau est toujours excellent , lorsqu'il imite la nature telle qu'elle se présente sans aucun choix ; de sorte que par le mot de peintre, l'un entend une chose & l'autre une autre. Je vous offrirois volontiers , continua-t'il , pour vous mettre d'ac-

cord , ou du moins pour faire que vous vous entendiez , de vous apprendre ce que c'est qu'un peintre & ce que c'est qu'un sculpteur, avec la différence qu'il y-a entre l'un & l'autre.

Cela seroit assez nécessaire , reprit Philarque , & vous leur rendriez un grand service.

On accepte votre offre , dit Damon ; mais permettez-moi auparavant de dire là-dessus en peu de mots ce que j'en pense , & que je ne crois pas fort éloigné de votre sentiment. Il me semble, continua-t'il , que la peinture enferme tant de connoissances , qu'il est nécessaire qu'un peintre sçache la philosophie , la géométrie , la perspective , l'architecture , l'anatomie , l'histoire , la fable , & quelque chose même de la théologie , qu'il sçache les devoirs de la vie civile , & qu'il ait une grande pratique du dessin & du coloris.

Ces choses lui conviennent très-bien , répartit Pamphile , & plusieurs

autres même que vous ne nommez point; mais elles ne lui font pas de la dernière nécessité. D'attribuer à un peintre tant de sciences, ce n'est point en donner une idée; c'est faire le portrait d'un homme accompli. Je sçais bien qu'il reçoit des mathématiques la façon d'élever des édifices, de mesurer les corps & de les réduire en perspective; qu'il reçoit de l'histoire la fidélité dans les sujets qu'il traite; de la poésie la richesse des inventions; de la physique la cause & les effets des passions, & la connoissance de l'anatomie, & enfin qu'ayant à imiter toutes les choses visibles, il a un droit sur elles qu'on ne peut lui disputer: mais plutôt que de chercher le peintre dans l'universalité des sciences, il faut reconnoître qu'elles lui sont comme tributaires, & qu'il applique à son art ce qu'elles ont de plus excellent & ce qui lui convient le mieux; & pour cela, il suffit qu'il consulte les livres ou les sçavans dans les occasions, comme

faisoient les Orateurs Grecs , qui tenoient auprès d'eux des Jurisconsultes pour s'en servir selon les matieres qu'ils avoient à traiter. Ainsi vous voyez bien que vous avez donné à la peinture de trop vastes bornes , & qui sont plus proportionnées à l'étendue de votre esprit qu'à celles de son art.

En effet , interrompit Leonidas , c'est le porter si loin qu'on le perd de vue , au lieu qu'il est inutile de le chercher autre part que dans la couleur.

Expliquez-vous , dit Pamphile.

Je veux dire , continua Leonidas , que la peinture ayant pour objet toutes les choses visibles , & que les choses n'étant visibles que par la couleur , le peintre ne doit considérer que la seule couleur , en faire un bon choix , la bien imiter , en sçavoir les accords & les oppositions , & s'en servir d'une main libre & aisée.

Mais cette couleur qui est dans la nature , repartit Pamphile , n'est ni

infinie , ni toujours la même ; & les bornes que vous y donnerez , comment les appellerez-vous ?

Je veux bien , répondit Leonidas , les appeller avec vous proportions ou dessin , comme on dit ordinairement ; mais les mesures ne regardent point le peintre , elles sont un effet de la géométrie & de la perspective.

Elles le regardent entièrement , reprit Pamphile , puisqu'il est obligé comme peintre de représenter les objets visibles , & qu'il ne peut les représenter , ni les distinguer les uns des autres , sans donner à la couleur les justes bornes qui lui conviennent & qui ne sont autre chose que le dessin.

Pour moi , dit Caliste , j'ai toujours ouï dire à Rome que pourvu qu'un peintre dessinât , le reste , qui est peu de chose , alloit toujours assez bien.

Il est vrai , répliqua Pamphile , qu'il y a eu des peintres qui n'ont estimé que le dessin sans se mettre en peine de

tout le reste. Il y en a même encore beaucoup qui ne jugent de la peinture que par-là ; & la plupart des gens sont si accoutumés à n'entendre louer les tableaux que par cette partie, qu'ils ne s'attachent eux-mêmes qu'à cela pour juger des ouvrages. Ils s'imaginent qu'ils passeront pour de grands connoisseurs, quand ils diront : qu'un bras est estropié, qu'une jambe est trop longue, qu'une action est forcée, quoique le tableau soit quelquefois bien dessiné & que les endroits qu'ils reprennent soient fort corrects ; au lieu que s'ils n'étoient point prévenus par la confiance qu'ils ont aux autres & par la manière dont ils ont oui décider, ils en jugeroient sur le rapport fidele de leurs yeux ; & sans chercher ces raffinemens où ils n'entendent rien ( car la correction du dessin n'est connue que des plus habiles peintres ), ils estimeroient les tableaux qui représentent naïvement les beautés qu'ils ont accoutumé de voir dans la

#### 84 CONVERSATIONS

nature , & mépriseroient au contraire d'autant plus les autres qu'ils s'éloigneroient de cette belle naïveté. Le spectateur n'est point obligé de sçavoir ce que sçait un peintre , il n'a qu'à s'abandonner à son sens commun pour juger de ce qu'il voit. Ses yeux naturellement sont capables de juger de la ressemblance des objets en particulier, aussi bien que des effets en général que doivent produire les principes de la peinture.

Ce n'est donc point à la correction du dessin seulement que doit s'en tenir le peintre , & vous le confondriez par là avec le sculpteur ; ils ont l'un & l'autre leur mérite particulier ; & pour commencer par le sculpteur , je vous dirai , que la peinture doit en partie son rétablissement & sa résurrection , pour ainsi parler , à la sculpture , & ce n'est que par les restes qui ont évité la fureur des barbares , que Raphaël & Michelange se sont tirés de la manière

seche & petite qui a été pratiquée par Cimabué, Ghirlandai, le Perugin, & par tous les autres qui les ont précédés dans les derniers siècles. Quantité d'auteurs ont donné de grandes louanges aux ouvrages de sculpture, & la réputation de leur beauté étoit tellement établie, qu'Ovide n'a pas fait difficulté de raconter à la postérité la fable de Pigmalion, & l'amour violent que lui donna la statue même qui étoit l'ouvrage de ses propres mains; & sans recourir aux fictions, la vérité nous fournit de ces sortes d'exemples. Cependant le sculpteur ne cherche point à tromper les yeux, il ne veut que les arrêter agréablement. Il a pour cet effet ses règles & ses principes, qui sont tous différens de ceux des peintres. Il doit considérer, par exemple, que ses ouvrages n'étant que d'une seule couleur, il ne doit rien souffrir auprès des parties principales & essentielles, qui soit d'une assez grande étendue, ou qui reçoive



assez de lumiere pour les empêcher de faire tout leur effet , & pour ôter aux yeux le moyen de les voir sans peine & sans confusion. C'est pour cela qu'il doit éviter de faire ses draperies d'étoffes épaisses , & qui fassent des plis assez gros pour nuire aux membres des figures en attirant trop la vue. Je ne vous citerai sur cela parmi les ouvrages de l'antiquité , que le bas-relief assez connu sous le nom des Danseuses, qui est à Rome dans la Vigne Borghese & que l'on voit moulé en plâtre dans plusieurs maisons de Paris ; si vous l'examinez , vous pourrez connoître avec quelle adresse leur auteur a disposé les plis d'une étoffe délicate pour faire paroître le nud distinctement & dans toute sa beauté.

Il y a néanmoins beaucoup de répétition dans les plis , interrompit Damon.

Cette répétition , reprit Pamphile , qui ne vaudroit rien en peinture , est

un artifice du sculpteur qui s'en est servi comme de hachures, qui fait une espece d'ombre autour des membres pour les faire paroître plus éclairés & les rendre plus sensibles, & cela est pratiqué avec tant de jugement, que cette quantité de plis dont la distribution est conduite par un bel ordre, ne diminue rien de leur noblesse; de sorte qu'en les voyant, l'œil est pleinement satisfait & n'y souhaite rien davantage. C'est ainsi que le sculpteur se fert des choses qui lui sont avantageuses; & comme il ne peut pas imiter parfaitement toutes les formes de la maniere que nous les voyons, il cherche à réparer ce défaut par des ajustemens inventés qui puissent plaire & qui ne soient point impossibles: cela se remarque principalement dans les draperies, dans le poil & les ajustemens de têtes des figures antiques. Enfin n'ayant pour objet que l'imitation de la quantité, il est obligé à une plus grande justesse

de dessin, qui est l'ame de ses ouvrages.

Et le peintre à votre avis, dit Caliste, n'est-il point obligé à cette grande justesse ?

Qui vous dit le contraire, répondit Pamphile ? Mais comme le sculpteur en doit demeurer-là, je dis seulement qu'il s'y doit attacher & y mettre toute son industrie. Le peintre qui doit aller plus avant, & qui est un parfait imitateur de la nature, ne doit pas seulement demeurer dans cette partie comme dans son terme ( car il ne feroit jamais peintre ), mais il doit en avoir une habitude consommée pour n'être point embarrassé dans la recherche des parties qui le font peintre, & pour manier à son gré la couleur ; car c'est elle qui trompe les yeux & qui donne la dernière perfection à ses ouvrages.

Puisque les idées des choses ne doivent servir qu'à nous les tirer du chaos & de la confusion, il est nécessaire de

les concevoir par ce qu'elles ont de particulier & qui ne convient à aucune autre chose. De concevoir le peintre par ses inventions, c'est n'en faire qu'un avec le poëte; de le concevoir par la perspective, comme ont rêvé quelques-uns, c'est ne le pas distinguer d'avec le mathématicien; par les proportions & les mesures des corps, c'est le confondre avec le sculpteur & le géometre. Ainsi quoique l'idée parfaite du peintre dépende du dessin & du coloris tout ensemble, il faut se la former spécialement par le dernier, d'autant que par cette différence qui le rend un parfait imitateur de la nature, on le démêle d'entre les autres ouvriers dont l'art ne peut arriver à cette parfaite imitation, & l'on ne peut concevoir qu'un peintre.

La fin du peintre & du sculpteur est donc l'imitation; mais ils y arrivent par différentes voies: le sculpteur par la matiere solide, en imitant la quanti-

ré; & le peintre par la couleur, en imitant & la quantité & la qualité des objets; en sorte qu'il est obligé non-seulement de plaire aux yeux comme le sculpteur, mais encore de les tromper dans tout ce qu'il représente.

Comment voulez-vous que le peintre imite cette quantité, si ce n'est par le dessin, dit Caliste?

Vous avez raison, répartit Pamphile; mais vous vous faites toujours un fantôme pour le combattre. Je vous ai déjà fait entendre que le peintre & le sculpteur avoient tous deux les mêmes proportions qu'ils ont tirées des plus beaux corps de la nature; mais que pour parler du peintre, il faut s'en expliquer par quelque chose qui lui soit particulier, en supposant toujours ce qu'il a de commun avec les autres. Le peintre est comme l'orateur, & le sculpteur comme le grammairien. Le grammairien est correct & juste dans ses mots, il s'explique nettement & sans ambi-

guité dans ses discours , comme le sculpteur fait dans ses figures , & l'on doit comprendre facilement ce que l'un & l'autre nous représentent. L'orateur doit être instruit des choses que sçait le grammairien , & le peintre de celles que sçait le sculpteur. Elles leur sont à chacun nécessaires pour communiquer leurs pensées & pour se faire entendre ; mais & l'orateur & le peintre sont obligés de passer outre. Le peintre doit persuader les yeux comme un homme éloquent doit toucher le cœur. Et de même qu'on ne dit point que l'orateur pour persuader doit sçavoir la grammaire , & parler intelligiblement & avec justesse , puisque cela s'entend assez ; aussi ne dit-on point qu'un peintre doit savoir dessiner pour imposer aux yeux , puisqu'on le suppose pareillement & dans la plus grande correction qu'il est possible.

Il y a en effet bien des peintres , dit Caliste , en qui il faut supposer le

dessin , puisque leurs ouvrages font voir qu'ils n'y entendent rien , & que cette partie essentielle & fondamentale leur manque.

Je parle d'un peintre parfait, réparti Pamphile, & qui ne s'est encore trouvé qu'en idée. Ceux qui dessinent librement & dans un certain degré de perfection assez considérable, doivent sans doute être admis au nombre des peintres, s'ils ont d'ailleurs de quoi se conserver cette qualité, le plus & le moins ne changent pas l'essence des choses. Pour les gens dont vous parlez , s'ils dessinent trop mal , il n'y a pas autre chose à faire qu'à les renvoyer pour quelques années sur les bancs de l'académie.

Il y a des peintres Lombards, reprit Leonidas , qui pour n'avoir point cette régularité & ce grand goût de dessin , n'ont pas laissé que de représenter la vérité beaucoup mieux que d'autres, qui se sont piqués d'une grande correction.

Je vous dirai, répartit Pamphile, par rapport à la comparaison que vous venez d'entendre, qu'ils ont fait ce qui est arrivé à de certains payfans, lesquels ont gagné leur procès pour avoir parlé eux-mêmes & pour avoir interrompu leur avocat, qui avec de belles paroles posoit le fait aux juges tout autrement qu'il n'étoit : ils sont venus à leur fin ; & quoique leur discours fût grossier, il n'a pas laissé de trouver grace auprès de leurs juges, comme les tableaux des peintres dont vous parlez devant les yeux des spectateurs.

Mais que dites-vous, reprit Damon, de ces tableaux qui confondent les tems, les lieux & les coutumes ?

Je dirai, répondit Pamphile, que s'ils imitent bien les objets qu'ils représentent, leur auteur est un bon peintre, mais qu'il sçait mal l'histoire & la chronologie. Ce peut être même une faute dans l'ouvrage, qu'elle ne sera pas pour cela de l'ouvrier, lequel par complai-



fance aura ramassé dans un même tableau des Saints sur terre , qui ne s'étoient jamais vus , & qui étoient de tems & de pays différens , parce que les personnes qui le faisoient travailler le désiroient ainsi. La Lombardie nous a donné quantité de ces sortes de tableaux , qui sont des effets de la simplicité & de la dévotion du pays.

Et moi je vous dis , répartit Caliste , que ces tableaux doivent être rejetés comme pernicioeux, puisque la peinture est faite pour instruire.

Hé bien , dit Pamphile , rejettons-les , puisque vous le voulez, comme de mauvais historiens: mais voilà Leonidas qui les mettra dans son cabinet , & qui les recevra comme de fideles depositaires des vérités de la nature. La peinture est donc faite non pas précisément pour instruire , comme vous l'assurez, mais pour représenter les objets ; & si un peintre en représentant vous instruit , il ne le fait pas comme peintre , mais

comme historien. Il y a quantité de tableaux qui n'instruisent point, & quand ils instruiraient tous, il ne s'enfuit point qu'ils ne soient faits que pour cela. Ce n'est pas que la peinture ne tire de grands avantages & de grands ornemens de l'histoire ; elle lui est même d'une bienfiance indispensable : sa fidélité donne de l'amour & de l'admiration pour le tableau, comme la beauté du tableau fait valoir le sujet, lequel entre dans l'esprit beaucoup mieux par les yeux que par les oreilles ; & il est certain qu'un peintre donnera d'autant plus d'éclat à ses ouvrages, qu'il aura de belles connoissances ; témoin le célèbre Rubens qui s'est acquis une réputation immortelle, autant par sa profonde érudition & sa fidélité à suivre la nature, que par l'abondance de son génie & les rares talens qu'il possédoit à un degré supérieur.

En effet, répartit Damon, ce qui me surprend davantage & que je n'ai

jamais vu dans les ouvrages d'aucun autre peintre, est la diversité de maniere que l'on remarque aux tableaux de ce grand homme : car il semble qu'après en avoir fait un dans un goût, il ait changé de génie & pris un autre esprit, pour en faire un autre dans un autre goût.

C'est que les autres peintres, dit Philarque, travaillent beaucoup plus de la main que de l'esprit, & que le caractère de l'esprit n'est pas si sensible ni si facile à reconnoître que celui de la main. Or comme Rubens n'avoit presque point de façon particuliere de manier le pinceau, ni l'habitude d'employer toujours les mêmes teintes & les mêmes couleurs, & qu'il entroit tout entier dans les sujets qu'il avoit à traiter, il se transformoit en autant de caractères, & se faisoit à un nouveau sujet un nouvel homme. Ainsi ne vous étonnez pas de la diversité qui paroît dans les tableaux que vous voyez.

Pourquoi

Pourquoi donc, répliqua Damon, n'en a-t'il pas usé de cette sorte dans la galerie du Luxembourg, où la même maniere se rencontre en tous les tableaux?

Il l'a fait à dessein, répartit Philarque; on n'a point accoutumé d'écrire une même histoire de deux styles différens. Les tableaux de cette galerie représentent la vie d'une grande Reine, & l'héroïque y regne & s'y soutient partout.

On reconnoît pourtant Rubens, dit Damon, par-dessus tous les autres peintres.

Il est vrai, répliqua Philarque, qu'il est fort différent des autres par le grand effet que font ses ouvrages; mais cela n'empêche pas que dans la diversité de ses tableaux, il ne soit fort différent de lui-même. Ce que vous pouvez remarquer mieux que toute autre chose, ce sont les maximes de son art qu'il a observées par-tout, & qui lui ont donné

une exécution ferme & également heureuse.

Si vous vouliez nous en dire quelques-unes, reprit Damon, & nous en faire l'application par des exemples, ces tableaux vous en font une belle occasion, & nous vous en serions fort obligés.

Philarque voyant que l'attention de ses amis étoit une seconde prière, ne se fit pas presser davantage. Il n'est pas possible, dit-il, que ma mémoire me fournisse si promptement tous les principes de la peinture & dont l'entretien vous feroit même ennuyeux. Je tâcherai seulement de vous faire observer ceux qui contribuent davantage à la beauté des ouvrages que vous admirez.

Il est constant que la nature & le génie sont au-dessus des règles, & sont ce qui contribue davantage à faire un habile homme; & que si tous ceux qui ont eu le plus de connoissance d'un art & qui même en ont écrit, n'ont pas

fait les plus beaux ouvrages, ce n'est pas pour avoir ignoré les regles, mais pour avoir manqué de génie. Il faut donc une ame qui ait les mouvemens prompts & faciles, qui ait du feu pour inventer & de la fermeté dans l'exécution; & ces choses, qui sont un présent de la nature, ne sont pas toujours données avec une mesure si juste, qu'elles n'aient besoin de regles pour se contenir dans des bornes raisonnables. Le génie de Rubens étoit capable de produire lui seul, & sans l'aide d'aucuns préceptes, des choses extraordinaires; mais comme il étoit naturellement éclairé, & de plus philosophe, il a bien cru que la peinture étant un art & non pas un pur effet du caprice, elle avoit des principes infailibles dont il tireroit bientôt la quintessence par l'ordre qu'il sçavoit donner à ses études. Il a cherché ces principes, il les a trouvés, & s'en est servi utilement comme on le voit dans ses ouvrages. Ainsi bien loin

de rien faire sans raison , il possédoit tellement ses regles , que sa main , pour obéir promptement à sa volonté , ne s'étoit fait aucune habitude dans le maniement du pinceau ; mais elle employoit la couleur tantôt d'une façon & tantôt d'une autre , toujours au gré des regles & pour satisfaire à son imagination pleine d'un merveilleux discernement. C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ses tableaux , & l'on peut dire qu'à l'imitation de Dieu , il a soufflé ce même esprit dans ses ouvrages plutôt qu'il ne les a peints.

Il étoit si fort persuadé que la fin du peintre étoit d'imiter parfaitement la nature , qu'il n'a rien fait sans la consulter , & qu'il n'y a point eu de peintre qui ait observé & qui ait sçu mieux que lui donner aux objets le véritable caractère qui les distingue.

Il ne prenoit pas tout ce qui s'offroit à son imagination , ou plutôt son imagination étoit si épurée & tellement

d'accord avec son jugement , qu'il n'a rien fait entrer dans ses tableaux qui ne convienne à l'expression de son sujet & à la passion principale qu'il vouloit inspirer.

De toutes les parties de la peinture , celle qui a le plus contribué à l'effet & au brillant de ses ouvrages , a été la disposition des objets : car les lumieres & les couleurs ne serviroient pas de beaucoup , si les corps n'étoient placés & disposés pour les recevoir avantageusement ; & cette disposition ne se trouve pas seulement dans les objets particuliers , mais encore dans les groupes & dans le tout ensemble de l'ouvrage. Il paroît visiblement que l'économie que Rubens a gardée en cette partie , va à éviter la dissipation des yeux , & à les fixer agréablement par la liaison des corps & par l'opposition des masses.

Cette liaison se fait de deux façons ; la premiere par maniere de fond , & la seconde par maniere de groupe.



Il n'est pas toujours nécessaire que les objets qui contribuent à faire un fond soient ramassés ensemble, pourvu qu'ils s'unissent en couleur & en lumière : par exemple, dans le massacre des Innocens, le ciel, les anges, les figures & les bâtimens qui sont dans le paysage, quoique séparés les uns des autres, sont tous d'une couleur légère & ne composent qu'un même fond clair, comme les quatre soldats armés & le vestibule du prétoire où ils sont, n'en font qu'un brun. Dans le ravissement des Sabines, le ciel, l'architecture & les soldats que l'on voit sur le derrière, font un fond clair sur l'amphithéâtre qui en fait un autre, avec toutes les figures dont il est rempli pour d'autres objets plus avancés. Dans le Jugement de Paris, les Satyres, la Discorde qui est dans les nuées, & le paysage, ne composent ensemble qu'un fond d'un brun doux, pour soutenir & pour faire paroître l'éclat du teint des trois Déeses.

Pour les groupes, il faut que non-seulement ils soient composés de corps ramassés ensemble, mais encore qu'ils le soient en boule, en monceau, ou comme disoit le Titien, en grappe de raisin, afin que toutes les parties éclairées du groupe se trouvant ensemble, ne fassent, pour ainsi dire qu'une lumière, & que toutes les ombres n'en paroissent qu'une; enforte néanmoins que cela soit naturel, sans affectation, & comme si les choses s'étoient ainsi trouvées par hasard. Or comme la vue ne peut se porter sur quantité d'objets à la fois, Rubens a eu pour maxime de faire voir dans ses tableaux où il y a quantité de figures, trois groupes principaux qui dominant sur tout l'ouvrage; & comme un seul objet fatigue encore moins les yeux que trois, il a fait enforte que les groupes des côtés le cedent à celui du milieu, qui étant de couleur plus forte & plus brillante, attire l'œil au centre de la composition,

comme si elle n'étoit qu'un seul & unique objet. Cela se voit merveilleusement bien dans les Innocens, le ravissement des Sabines, & les payfages.

Il me semble, interrompit Leonidas, que dans le S. George & la bataille des Amazones, les groupes des côtés ne le cedent point à celui du milieu, au contraire ils paroissent plus avancés sur le plan du tableau.

Cela seroit bien ridicule, répondit Philarque, que les objets fussent toujours disposés de la même sorte, & que la variété qui est si agréable dans la nature, ne se trouvât point dans les tableaux. La maxime dont je viens de vous parler ne va qu'à contenter l'œil & à l'attirer au milieu de l'ouvrage où l'on a dû mettre le principal objet. Si dans le S. George il y a deux groupes aux deux côtés du tableau qui soient plus avancés sur le devant, le groupe qui est au milieu ne laisse pas d'avoir assez de brillant pour attirer la vue, &

de douceur pour demeurer dans le plan où le peintre l'a situé; mais il faut vous expliquer ceci plus clairement, & peut-être jugerez-vous qu'il en vaut bien la peine.

J'ai dit qu'il falloit, autant qu'il étoit possible, disposer les masses en sorte qu'il y en eût une qui dominât, & que tout le tableau ne fît que comme un seul objet : or de tous les objets qui peuvent tomber sous le sens de la vue, il n'y en a point qui lui soit plus agréable que celui qui est circulaire ; & ce circulaire paroît à nos yeux de deux manières, ou par dehors en nous présentant la partie convexe, ou par dedans en présentant la partie concave : les tableaux que je viens de vous nommer, qui sont les Innocens, les Sabines, le Jugement de Paris & les Payfages, sont disposés de la première manière, & ceux du Saint George & des Amazones de la seconde.

Et pourquoi de toutes les figures ;

répartit Léonidas, la circulaire est-elle plus amie des yeux ?

C'est qu'elle leur fait moins de peine à regarder, répondit Philarque ; les autres figures ont des angles, & les angles attirent la vue & la séparent en autant de rayons visuels. Les yeux ne souffrent donc aucune division, & sont tout entiers à un simple & seul objet, quand leur objet est un rond. Ainsi puisque de toutes les figures la plus parfaite & la plus agréable est la circulaire, la disposition de quantité d'objets la plus parfaite & la plus agréable, sera celle qui approchera davantage de cette figure, soit qu'on la prenne dans sa convexité, ou qu'on la regarde comme concave.

Un peintre est-il obligé, dit Caliste, en disposant ses objets, d'avoir toujours en vue l'une de ces deux figures circulaires ?

Oui, sans doute, pourvu qu'il n'y paroisse point d'affectation, que les

choses n'y soient pas trop comptées, & que le sujet y soit de soi-même assez disposé; car autrement ce seroit gêner terriblement le génie qui doit être toujours au-dessus des règles.

Mais ni le massacre des Innocens, continua Caliste, ni le ravissement des Sabines ne sont point traités dans cette méthode; car les trois groupes du devant sont tous sur une même ligne droite.

Cela nous fait voir l'adresse du peintre, répliqua Philarque, qui ne voulant point ennuyer le spectateur par des répétitions, ne laisse pas d'aller à ses fins par divers moyens; car sans se servir d'un plan circulaire dans le tableau des Innocens, comme il a fait dans le Jugement de Paris, il donne la rondeur à son tout ensemble par le noir qu'il a mis au groupe du milieu, qui par sa force & la vivacité de ses couleurs sort de la toile & maîtrise les groupes des côtés, les contraint, pour ainsi dire,

de se retirer, & de former avec lui la rondeur dont je vous parle. Voilà ce qui regarde la disposition des objets en général ; celle des objets en particulier comprend les attitudes & les plis des draperies.

Comme Rubens a toujours conservé les bienséances de chaque chose, les attitudes de ses figurés sont plus ou moins nobles selon la qualité des personnes qu'elles représentent, mais toutes naturelles. Dans les sujets sérieux & qui demandent du repos, elles y sont vivantes & gracieuses comme dans le Jugement de Paris ; & dans les actions tumultueuses, elles y sont agitées sans extravagance & contrastées sans affectation. Le tableau des Innocens, qui est une image parfaite d'un désordre affreux, & où l'on voit des transports & des actions très-violentes, vous fera comprendre admirablement ce que je dis, aussi bien que la Chasse aux lions, la Bataille des Amazones & le Ravissement des Sabines.

Pour les draperies, il en a disposé les plis si adroitement, que sans rien ôter de l'espece des étoffes, ils marquent les membres & la place de leurs jointures en les flattant agréablement. Il a fait ces plis grands autant qu'il a pu & que la nature des draperies le peut souffrir; car il y a dans ses ouvrages des étoffes de toutes sortes qu'il a distinguées par les plis & par les lumieres qui leur conviennent, & cette diversité d'étoffes avec la justesse & la grandeur de leurs plis, ne sont pas un des moindres ornemens de ses tableaux. Raphaël a fait de beaux plis, mais il a peu imité la différente nature des étoffes. Titien a imité les étoffes assez souvent, mais il a peu fait de beaux plis.

Philarque s'appercevant de quelque impatience dans la contenance de Caliste, interrompit son discours pour lui demander s'il avoit quelque chose à dire.

Pas autrement, répondit Caliste, je



qu'avec leur permission. La plupart des autres choses y font exprimées froidement, sans compter les actions qui y font fausses & contre les effets ordinaires de la nature.

La maniere dont vous parlez, dit Caliste, fait assez voir que vous connoissez peu en quoi consiste la beauté de l'antique & le fruit qu'on en peut tirer.

Je serai ravi de l'apprendre de vous, répartit Léonidas.

Les défauts que vous marquez, reprit Caliste, sont des licences pour représenter beaucoup de choses en peu d'espace; ce qui a fait même que l'on n'a point voulu observer en ces sortes d'ouvrages, ni justesse de plan dans les figures, ni perspective dans les bâtimens. Comme il étoit nécessaire que leurs figures se vissent de loin à cause de leur exposition, ils les ont placées sur le devant pour les rendre sensibles; & parce que les bâtimens qu'ils ont

représentés étoient essentiels à l'histoire, ils les ont proportionnés, non pas aux figures, mais à l'espace qui reste dans le marbre, où par de petits bâtimens ils ont voulu signifier, ou des temples pour le culte de leurs dieux, ou des châteaux dans lesquels ils étoient retranchés, ou des villes toutes entières. C'est encore pour cette même raison qu'ils ont fait les chevaux si petits & si peu convenables aux cavaliers qui les montent.

Je sçais toutes ces choses comme vous-même, répliqua Léonidas, & j'approuverai si vous voulez ces licences sur le marbre des sculpteurs; mais je ne puis les souffrir sur la toiles des peintres, puisqu'ils ont des couleurs pour faire voir de loin autant de pays qu'on veut en supposer dans un tableau, & où l'on peut placer les objets comme ils ont accoutumé de se voir dans la nature.

Qui vous dit que le peintre doit

imiter ces choses-là, répartit Caliste ?

Cependant elles se trouvent dans l'antique, reprit Léonidas. Mais que voulez-vous donc que le peintre en imite ?

Les beaux airs de tête & leurs expressions, répondit Caliste, la correction du dessein, les plis des draperies, & le grand goût qui accompagne toutes ces choses.

Quoi, vous voulez, dit Léonidas, que le peintre les imite de point en point, qu'il s'y attache comme à son principal objet, & qu'il néglige la nature ?

Les ouvrages antiques, répartit Caliste, ont été faits d'après la nature, avec tant de soin, tant de choix & tant de science, qu'on peut dire que non-seulement c'est la nature, mais la nature la plus parfaite.

Quoi, sans y rien changer, dit Léonidas, & sans donner plus de vie dans les parties du visage qui en demandent

beaucoup, vous ne voulez pas qu'on fasse le poil plus léger, ni les étoffes plus épaisses?

Vous vous arrêtez à la bagatelle, répartit Caliste, & c'est tout gâter que de s'amuser à ces petites choses : vous diminuerez la force de ces parties marquées si fierement, ce bel ordre de boucles dans les cheveux & dans la barbe, & à force de donner cette vie que vous prétendez être nécessaire, vous ôteriez tout l'air antique ; & les figures ne sentiroient plus à la fin que la nature toute simple, & que nous voyons tous les jours.

C'est comme je les demande, répartit Léonidas, & je n'estime pas les tableaux où elles sont autrement. Ne voyez-vous pas que ce bel ordre de boucles que vous admirez dans les cheveux & dans la barbe, est un artifice des sculpteurs qui ne sçauroient imiter la légèreté du poil ? & ce qu'ils avouent eux-mêmes n'être qu'un remède à

l'impuissance de leur art, vous en voulez faire un des plus beaux ornemens de la peinture ? Gardez pour vous ces sortes de tableaux ; pour moi je vous déclare que je n'en aurai jamais qui fente la statue antique.

Croyez-moi, reprit Caliste, vous y reviendrez, & le Pouffin ce grand peintre avoit en sa jeunesse les mêmes sentimens que vous ; il aimoit les ouvrages du Titien ; il en copia quelque chose dans ses commencemens ; mais quand il eut examiné les sculptures antiques, il vit bien qu'elles étoient la règle de la beauté, qu'il devoit s'y attacher fortement, & que ce n'étoit que par le goût qu'inspirent ces belles choses, qu'il faut donner le prix aux ouvrages de peinture : vous sçavez le soin qu'il a pris de les imiter.

Je le sçais très-bien, répondit Léonidas, & c'est pour cela que je garde soigneusement ses ouvrages dans des porte-feuilles.

A vous parler franchement, continua-t-il, le peintre que vous me nommez auroit été un excellent sculpteur, & je n'admire ses ouvrages que dans cette vue.

Que vous me faites pitié! répartit Caliste, & que vous avez le goût méchant de ne trouver dans les ouvrages du Poussin rien qui ne soit commun avec les sculpteurs! Trouverez-vous beaucoup de peintres qui aient fait le paysage comme lui?

Il est vrai, interrompit Léonidas, que ses compositions en sont nobles, & la touche de ses arbres fort belle.

A-t-on jamais mieux entendu les lumières, poursuivit Caliste?

Les lumières, dit Léonidas, hélas! c'est précisément ce qu'il n'entendoit pas.

Comment pouvez-vous dire cela, répartit Caliste? il y étoit si juste que je vous défie de m'en faire voir la moindre faute dans ses tableaux; l'on

m'a même assuré qu'il en avoit écrit un livre.

Je vois bien , répondit Léonidas , que nous ne nous entendons pas , & que les lumieres dont vous entendez parler sont des corps particuliers , & dont toute la science consiste à sçavoir où doit aller l'ombre du corps exposé à une lumiere donnée ( comme parlent les mathématiciens ) , à connoître les parties qui sont frappées d'une lumiere à angles égaux , ou celles qui ne la reçoivent qu'en glissant. Il n'y a point de livre de perspective qui n'instruise de ces choses-là , parce qu'elles sont absolument nécessaires à ceux qui commencent ; mais les lumieres dont je veux parler regardent le tout ensemble ; & c'est assurément ce dont il n'a pas écrit , puisqu'il ne l'a pratiqué que très-rarement , & lors seulement que le hasard ou quelque heureux mouvement de son génie le lui ont fait faire.

Croyez-moi , guérissez votre goût ,

répartit Caliste, vous l'avez plus malade que vous ne pensez; voyez souvent l'antique & vous y attachez un peu, si vous voulez juger de la peinture.

Mais selon les principes que vous établissez, reprit Léonidas, il n'est pas permis à ceux qui n'ont jamais vu d'antiques de regarder un tableau pour en dire leur sentiment, & vous condamnez au silence presque tous ceux qui n'ont point été à Rome: pour moi qui n'ai point fait ce voyage, j'espère du moins que vous me ferez quelque grace.

Raillerie à part, dit Caliste, si vous y aviez été, vous n'eussiez pas rempli votre cabinet de maniere lombarde comme vous avez fait.

J'aimerois encore mieux n'y point aller, répartit Léonidas, que d'en rapporter un goût artificiel comme font la plupart de ceux qui en reviennent, & qui après avoir oui fort estimer les



fréquentes de ce pays-là, sans distinction de ce qui y est estimable d'avec ce qui ne l'est pas, tâchent de se dépouiller de leur goût naturel pour les estimer aussi. Ils les voient souvent, & à force de faire violence à leur bon sens, ils accoutument leurs yeux aux manières grises & seches, lesquelles leur servent ensuite de règle pour juger de la peinture. Ils content cette habitude comme un mystère qui leur avoit été caché jusqu'alors, & croient qu'il faut laisser aux âmes vulgaires l'admiration des tableaux qui ressemblent si fort à la nature. Pour moi je me sçais très-bon gré d'être du nombre de ces derniers, & c'est pour cela que je suis très-content des tableaux que j'ai rapportés de Lombardie.

Vous ne vous accorderez jamais sur cette matière, interrompit Pamphile, & vos intérêts sont trop différens. Caliste a quelques tableaux du Poussin avec lequel il avoit fait grande amitié;

il

il a des bronzes , il a des médailles. Léonidas qui aime les tableaux & qui a été long-tems à Venise , n'y a acheté que des Paul Véronese , des Tintoret & des Bassans: ainsi, dit-il à Philarque, vous pouvez reprendre le fil de votre discours, & mettre ces Messieurs d'accord si vous le pouvez.

Il est bien difficile , répondit Philarque, d'unir les sentimens de deux personnes qui en ont de si contraires, & qui les portent souvent dans des extrémités.

Ce qui fait que j'aime mes tableaux, interrompit Léonidas, c'est que j'aime la vérité : faites-moi connoître que je suis dans l'erreur, & je vous aurai une obligation infinie de m'avoir désabusé.

Et moi je suis ravi, dit Caliste, que Philarque veuille bien se donner la peine de vous confirmer ce que je vous ai dit.

Puisque vous aimez tant la vérité, dit Philarque à Léonidas, que ne la

cherchez-vous de bonne foi par vos propres yeux, sans la reconnoître par les noms des tableaux de Lombardie ? Il y a des ouvrages de Paul Véronese & de Tintoret, dont je ne fais qu'un cas très-médiocre; & pour ne vous point flatter, je vous ai vu des tableaux qui ne valent guere mieux que leur bordure. Toutes les manieres sont bonnes quand elles représentent la nature, & leur différence ne vient que du nombre infini de façons dont elle paroît à nos yeux; cela dépend du choix de la lumière, des tems, des personnes & des pays où les peintres l'ont observée. Ainsi ne vous imaginez pas que tous les beaux tableaux viennent de Lombardie, & que tous ceux qui viennent de Lombardie méritent pour cela d'être estimés.

Il me reste maintenant à satisfaire Caliste sur le dessin de Rubens, & je commencerai par lui dire que je ne prétends point soutenir les défauts

contre la correction de cette partie, quand il s'en trouvera dans les ouvrages de cet excellent homme, mais seulement qu'ils méritent d'être excusés.

En effet, s'il se rencontre quelquefois des incorrections dans les ouvrages de Rubens, c'est qu'il s'est trouvé alors comme entraîné par l'abondance & la rapidité de son génie; mais la parfaite connoissance qu'il avoit de l'anatomie le fera toujours regarder comme un grand dessinateur: d'ailleurs quel peintre a sçu varier la nature en plus de manieres différentes que lui, & lui donner son véritable caractère suivant les divers sujets qu'il avoit à représenter?

Vous avez beau dire, interrompit Caliste, on reconnoît toujours du Flamand aux tableaux de Rubens.

L'imagination, reprit Philarque, nous représente, malgré que nous en ayons, les idées des objets que nous voyons souvent & auxquels nous nous attachons. Titien, Paul Véronese &

Tintoret ne se font servis que du naturel de Venise, & ont donné dans l'air Vénitien. Le Poussin n'a vu que l'antique & a donné dans la pierre. Raphaël qui s'est servi de l'antique & de la nature, a fait des merveilles à la vérité ; mais il faut avouer de bonne foi que s'il y a quelque chose qui manque à la perfection de ses ouvrages, c'est de n'avoir pas encore assez consulté la nature, & que la mort l'ait surpris dans le tems qu'il travailloit à se défaire du marbre, ainsi qu'il le témoigne par une lettre qu'il écrit à l'Arétin.

Si Rubens en quelques-unes de ses figures a répandu de l'air Flamand (comme il paroît dans le Jugement de Paris & dans l'Enlèvement des Sabines), & qu'il n'ait pu l'éviter entièrement par la nécessité où il étoit de se servir du naturel du pays, il a bien réparé cela par les expressions & par la noblesse dont il les a accompagnées, & par quantité d'autres talens que les plus

fameux peintres de l'école romaine auroient été fort heureux de posséder. En bonne foi, trouvez vous que ce soit une chose si merveilleuse que d'avoir toujours le compas à la main , ou si vous voulez que d'avoir dans la tête une proportion belle , correcte & bien étudiée d'après l'antique , pour réduire presque toutes les figures sous une même proportion & sous un même air, qu'on verroit répandu indiscrettement par tout, aussi bien que les mêmes plis dans les draperies? trouvez-vous, dis-je, que ces défauts seront bien réparés, quand on dira que cela est dessiné dans le goût antique ?

Non, mais ne comptez-vous pour rien la correction du dessin, dit Caliste ?

Qu'appellez-vous correction du dessin, reprit Philarque? Des contours bien proprement tirés, & un peu plus durs que le marbre même d'après quoi ils ont été copiés ?

J'appelle un dessin correct, répartit

Caliste , celui qui a précisément toutes les justes proportions.

Ce n'est pas peu , dit Philarque , quand il est affermi par une longue & belle pratique ; permettez-moi néanmoins de vous dire que c'est un effet de la règle & du compas ; c'est une démonstration & par conséquent une chose où tout le monde peut arriver. Mais ce que j'appelle plus volontiers correction, & dont peu de peintres ont été capables , c'est d'imprimer aux objets la vérité de la nature , & d'y rappeler les idées de ceux que nous avons souvent devant les yeux , avec choix , convenance & variété ; choix , pour ne pas prendre indifféremment tout ce qui se rencontre ; convenance , pour l'expression des sujets qui demandent des figures , tantôt d'une façon & tantôt d'une autre ; & variété , pour le plaisir des yeux & pour la parfaite imitation de la nature qui ne montre jamais deux objets semblables.

Tout cela vous doit faire voir qu'encore que Rubens n'ait pas toujours défini dans la dernière correction, l'on peut néanmoins lui donner un rang considérable parmi les grands dessinateurs, en considérant le dessin par rapport à la peinture, & que s'il ne s'est pas servi par tout des plus belles proportions, ce n'a pas été par ignorance, mais par discrétion, les réservant pour les divinités & pour les figures principales de ses tableaux qu'il a dessinées, non pas d'après l'antique (car elles ne sentent point le marbre), mais d'une manière si belle & si noble, qu'il semble qu'elles aient été peintes d'après les personnes qui ont servi de modèles aux sculpteurs de l'antiquité. Voyez sur cela la galerie qu'il a peinte au Palais du Luxembourg.

Tous ces tableaux confirment assez ce que vous venez de dire, interrompit Pamphile, & ceux qui ont été dans d'autres sentimens avouent qu'ils n'y



étoient entrés que sur le rapport d'autrui. J'en connois même beaucoup , qui par prévention ou par succession de mauvais goût , n'avoient pas daigné seulement regarder aucun ouvrage de Rubens , & qui étant venus voir ceux-ci par compagnie ou sur le bruit public, sont à présent les premiers à parler à tout le monde de leur beauté.

A voir l'attention de Caliste , on jugeroit qu'il est du nombre de ces gens-là.

Point du tout , reprit Caliste , je n'écoutois que par complaisance.

Ah! je vous prie , dit Damon , ne vous laissez rien sur le cœur , & dites-nous ce qui vous fait de la peine.

Ce sera , repartit Caliste , pour une autre fois; que cela ne vous interrompe point : mais d'où vient , continua-t'il en regardant Philarque , que vous avez changé de sentimens? Vous souvient-il qu'étant à Rome vous étiez si souvent avec M. Pouffin , & que vous preniez

tant de plaisir dans sa conversation ?

Il m'en souvient fort bien , dit Philarque , & le ressouvenir m'en est encore fort précieux. Je me procurai cette connoissance comme un des plus grands biens que je pusse espérer en ce pays-là , & vous avez été plusieurs fois de nos conversations. Nous nous entretenions souvent des beautés de l'antique , & des anciennes coutumes Grecques & Romaines : il est vrai qu'il possédoit fort bien ces matieres & qu'il en avoit une pratique consommée. Il s'étoit entièrement accoutumé les yeux & le goût à ces belles choses , & il en avoit le cœur tellement pénétré , que conformément à l'idée qu'il s'en étoit faite , il a représenté ses sujets sous la plus belle face qu'on puisse concevoir.

Hé bien , repartit Caliste , qu'avez-vous donc à désirer ?

Qu'il se fût humanisé davantage , répondit Philarque , & qu'il eût gardé quelquefois plus de convenance. Il n'est

pas nécessaire d'être toujours parmi les dieux, ni dans la Grece, on aime encore à se retrouver en pays de connoissance : l'élévation sied bien dans les sujets grands & extraordinaires; mais il faut de la médiocrité dans les médiocres. Il y a des tableaux de cet admirable homme dans des cabinets de Paris, qui sont traités d'une façon si noble, si extraordinaire & si convenable au sujet qu'ils représentent, que ceux qui ont le goût délicat ne peuvent s'empêcher d'être émus en les voyant; & comme je suis un de ceux qui les admire davantage, ne trouvez pas étrange que j'aie recherché la connoissance & l'amitié de leur auteur.

Damon s'ennuyant de ce que Phitarque demuroit quelque tems sans parler; je vois bien, lui dit-il, que vous croyez être encore à Rome; vous venez de nous parler du dessin de Rubens, & vous n'avez rien dit de ses expressions.

Les passions de l'ame , reprit Philarque , s'expriment par les mouvemens, non-seulement des parties du visage , mais encore de celles du corps; & de routes les passions il y en a de violentes , il y en a de douces. Les violentes sont beaucoup moins difficiles à exprimer, & Rubens y a réussi autant bien que peintre qui l'ait précédé : mais pour les expressions douces, soit qu'elles paroissent comme un effet de la tranquillité de l'ame , ou qu'elles soient de ces fortes de passions qui causant peu de changement sur le visage, ne laissent pas de faire voir que le dedans est fort agité, c'est où Rubens a merveilleusement bien réussi : il y en a une infinité d'exemples dans ses ouvrages. Les tableaux qui sont ici nous en font voir assez , entr'autres celui du Jugement de Pâris, où, quoique le Berger paroisse dans une action de repos & que son visage soit sans agitation, l'on voit néanmoins très-facilement que son ame est fort

occupée du choix qu'il doit faire : cela se remarque en plusieurs autres endroits. Dans les Innocens, l'on reconnoît la douleur des Magistrats au travers d'une fermeté politique & affectée. Dans la descente de Croix, l'air de la Vierge qui fait voir un abattement de douleur, est représenté d'une façon si touchante & si particulière, qu'il ne peut convenir à aucune mere en semblable occasion qu'à la mere de Dieu ; aussi peut-on dire que cette expression est toute divine, & l'un des plus heureux efforts de l'imagination du peintre. Dans le Saint George, la fille du Roi qui accepte le lien du dragon & les femmes qui sont derrière elle, ont un air si doux, si gracieux & si expressif tout ensemble, qu'on ne peut rien d'avantage.

Ce n'est pas assez que les passions de l'ame soient naturelles, il faut encore que la même passion soit différente dans la diversité des sujets & des figures

Les tableaux , par exemple , du Jugement de Pâris, d'Éricton, & de Diane, sont tous trois peints amoureusement & composés d'objets très-gracieux , avec cette différence néanmoins , que les deux premiers inspirent de l'amour , & celui de Diane avec ses Nymphes , du respect & de la chasteté. Pour les figures , rien ne doit se ressembler moins dans un tableau que les airs de tête , parce que l'on n'a jamais vu deux personnes qui se ressemblent parfaitement , & c'est en cela plus qu'en toute autre chose qu'on reconnoît la variété de la nature. Si l'on est différent dans les traits du visage , à plus forte raison lorsqu'il est agité par quelque passion de l'ame , puisque quand même deux personnes se ressembleroient dans leurs traits, la nature aime tant la diversité , qu'ils ne se ressembleroient pas pour cela dans leurs expressions.

Il me semble , dit Damon , que c'est dans le caractère des passions de l'ame,

que le peintre fait voir celui de son génie, & qu'on peut appeller cette partie, non-seulement l'ame du dessin, mais encore de la peinture.

Cela n'est pas mal dit généralement parlant, répartit Philarque, mais cela n'est pas vrai à parler proprement & dans la rigueur; car l'ame de la peinture est le coloris. L'ame est la dernière perfection du vivant, & ce qui lui donne la vie : or personne ne dira jamais qu'une figure dessinée avec de simples lignes soit vivante & en sa dernière perfection; & s'il le dit, c'est que son imagination y supplée ce qui y manque du coloris, de même qu'elle supplée à une simple esquisse toutes les parties de la peinture. La dernière perfection de la peinture est que les choses paroissent véritables. Or que deux peintres, Jules Romain, par exemple, & le Titien, exécutent un même dessin avec des couleurs, celui du Titien semblera la vérité, & l'autre ne paroîtra

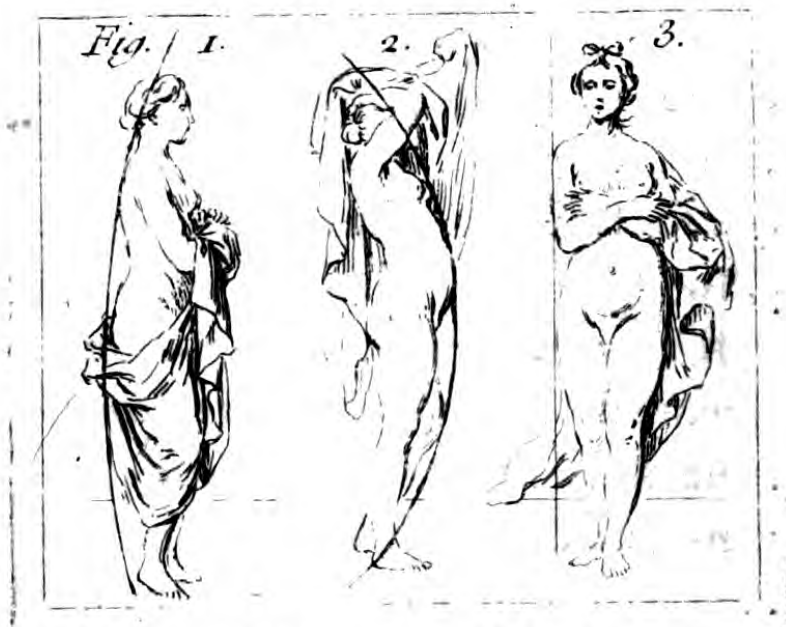
auprès que de la peinture; d'où il est évident que la dernière perfection de la peinture dépend du coloris; & cela est si vrai, que les expressions que vous appelez l'ame de la peinture, ne seroient pas tant estimées dans la Chasse aux lions & dans l'Andromede, si le sang qui est retiré de dessus le visage de ceux qui sont attaqués par ces animaux, n'y laissoit voir la peur beaucoup mieux imprimée par la couleur que par le dessin. Celle de l'Andromede, & principalement dans les extrémités, fait encore mieux voir ce qui se passe dans son ame que les traits de son visage.

Puisque nous sommes tombés sur le coloris, il faut que je vous en dise encore quelque chose, mais en peu de mots pour ne vous point ennuyer.

Ne vous mettez point dans la tête, s'il vous plaît, que vous nous ennuyez, répartit Pamphile; vous sçavez comme j'entre dans tout ce qui regarde la



faisant qu'une seule boule ou partie d'une seule boule, selon qu'elles seront disposées, & les éclairer dans cette vue, si vous voulez qu'elles fassent plus d'effet. Il en est ainsi des parties du corps. En disant cela, il tira de sa poche un morceau de papier sur lequel il nous fit cette démonstration. Voici,



dit-il, pour la Junon, qui dans le tableau est vue par derrière, & dont les fesses sont plus éclairées que les épaules, & nous fit cette première figure. La seconde pour Pallas, qui est vue de front

dans le même tableau & dont le ventre reçoit la plus grande lumière ; & la troisième pour Vénus , qui est vue de profil , & dont l'épaule & la hanche étant sous une même ligne à plomb , reçoivent une lumière égale.

Vous voyez , continua-t-il , que les parties les plus éclairées répondent à la partie du cercle qui est le plus en saillie & la plus apparente, & qu'en diminuant de cette lumière vous diminuez d'autant le relief & la rondeur de ces figures.

Mais si cela ne se voit pas dans la nature , reprit Caliste ?

L'art est au-dessus de la nature , répartit Philarque, & bien qu'elle soit la maîtresse des peintres, il y a beaucoup de choses qu'elle ne leur apprend pas toujours , & en quoi elle est redevable à l'art de les mettre en pratique pour la faire paroître davantage. La nature est ingrate à qui ne la sçait point faire valoir ; elle est journalière, & ses beaux momens dépendent de certaines dispo-

sitions dans lesquelles l'objet se trouve, ou de la lumière sous laquelle il est. Le peintre doit sçavoir indispensablement toutes ces choses, & le secours qu'il en peut tirer : car ce n'est point assez qu'il voie la nature comme elle se présente devant ses yeux, il la doit voir des yeux de son esprit, de toutes les façons qu'elle est visible à ceux du corps, & s'en servir de la manière la plus avantageuse. Il y a bien des gens qui ont fait des portraits aussi bien dessinés, aussi vrais & d'aussi bonne couleur que Vandick ; mais parce qu'ils n'y ont pas distribué la lumière avec art & avec la même intelligence de clair-obscur que possédoit ce peintre, ils n'ont jamais pu arriver à ce je ne sçai quoi de précieux, de surprenant & d'extraordinaire.

Je vous ai déjà parlé des groupes, & comme Rubens en ramassoit toutes les lumières ensemble d'un côté & toutes les ombres d'un autre : il ne reste

plus en vous parlant de la maniere dont il les éclairoit , qu'à vous dire qu'il les traitoit comme il auroit fait un seul & unique objet , & que dans cette vue il éclairoit les parties du groupe les plus proches des yeux davantage que les autres , & qu'il les accompagnoit des ombres les plus obscures , supposant que la partie ombrée reçût des reflets qui lui donnoient occasion de mettre toujours l'ombre la plus forte au milieu de la masse. Le tableau de la Chasse aux lions fait parfaitement bien voir cette économie ; elle ne fait qu'un groupe dont le cheval blanc & la draperie claire du chasseur qui tombe à la renverse font les lumieres, lesquelles sont accompagnées d'ombres d'autant plus fortes , qu'elles sont au milieu de la masse.

Il semble en effet , dit Léonidas ; qu'il ait par-tout observé cette conduite de placer son plus grand brun au milieu des groupes & du tout ensemble.

Non-seulement au milieu des groupes, reprit Philarque, mais encore au milieu des corps particuliers, pour leur donner de la rondeur, & sur le devant du tableau, pour rendre les premiers objets plus sensibles & pour faire fuir les autres par degrés. Vous pouvez remarquer ce que je vous dis dans tous les tableaux que vous voyez.

Damon jetta les yeux sur le paysage de la vue de Malines, dans la pensée d'y trouver plus d'occasion de contredire cette maxime; mais s'en étant approché de près, & ayant vu qu'il n'y avoit pas un petit arbre où ce principe ne fût observé, il nous appella, & nous fit approcher malgré que nous en eussions pour nous faire remarquer les mêmes choses qu'il avoit trouvées. Voyez, je vous prie, s'écria-t-il, l'exactitude du peintre, d'avoir tenu cette conduite dans les moindres objets de son tableau.

C'est plutôt, répartit Philarque,

l'habitude d'un principe qu'il croyoit de la dernière conséquence. Prenez la peine, continua-t-il, d'examiner les autres tableaux de Rubens, & vous y verrez par-tout cette même pratique dans les objets particuliers, dans les groupes & dans le tout ensemble de l'ouvrage.

Je vois bien que cela fait merveille, dit Léonidas, mais je ne puis pénétrer la raison pourquoi Rubens en usoit de la sorte.

C'est qu'il étoit philosophe, répartit Philarque, & vous qui l'êtes aussi vous devriez bien vous ressouvenir de la nature du noir & de celle du blanc.

Je vous entends bien, s'écria Léonidas, & je comprends maintenant tout le mystère. C'est que les philosophes définissent le blanc, une couleur qui dissipe la vue & qui la sépare, & le noir une couleur qui ramasse la vue & qui la fixe.

Si le noir fixe la vue, reprit Philarq

que , ne foyez donc pas étonné que Rubens s'en foit fervi dans les endroits qu'il a voulu rendre plus fenfibles & plus proches des yeux , & fi les objets qu'il a peints confervent une fi grande rondeur.

Et pour le blanc , répartit Léonidas , qui n'est pas en parfaite amitié avec la vue & qui s'en éloigne , pourquoi l'emploie-t'on souvent dans les objets qui font fur le devant du tableau ?

Pour deux raifons , répartit Philarque , l'une parce qu'il rend le noir encore plus fenfible par fon opposition , & l'autre parce que le blanc est néceffaire pour donner l'idée de quantité d'objets que l'on a souvent occafion de représenter fur le devant , comme feroit du linge, un cheval blanc, & femblables autres chofes dont cette couleur est le corps, ou dont elle fait une grande partie : mais quand on l'emploie ainfi fur les premières lignes du tableau , on obferve de l'accompagner de couleurs  
brunes

brunes qui le retiennent, ou bien on le place entre deux corps bruns qui l'enferment comme malgré lui, & qui l'empêchent d'entrer dans le tableau & de se joindre aux objets les plus éloignés. C'est pour cela que Rubens ayant fait ses déesses claires sur un fond brun, les a accompagnées de draperies beaucoup plus brunes que le fond.

Puisque le blanc est une couleur fuyante, reprit Léonidas, d'où vient que le peintre n'en a pas employé davantage dans le fond du tableau que vous me nommez, & qu'au contraire il paroît obscur en comparaison des figures qui sont dessus ?

L'obscurité de ce fond, répondit Philarque, est douce, d'une couleur céleste & légère, & qui paroît claire par comparaison aux autres couleurs qui se font obscures à proportion que les objets qui en sont colorés s'avancent sur le devant du tableau. Ce n'est pas une chose nécessaire de mettre



toujours le clair extrême dans un ciel , ou dans le fond d'un tableau ; le clair n'a point d'autre place que celle de la lumière , dont il est inséparable : cette lumière est souvent obscurcie par l'opposition des nuages, & le peintre choisit quelquefois cet accident pour ne pas faire toujours la même chose , ou pour donner plus d'avantage à son tableau, principalement quand le sujet le demande, comme fait celui-ci, où Rubens avoit à représenter aux yeux des spectateurs, comme à d'autres Paris, la beauté des déesses dans tout leur éclat. Il en a usé de même au tableau de la fable d'Éricton, & dans celui de la descente de croix, dans lequel il donne encore plus d'idée des effets surnaturels qui arriverent à la mort du Sauveur du monde , où le soleil , contre le cours de la nature, cessa de nous donner sa lumière accoutumée.

Mais quand la scène du tableau , interrompit Damon , n'est point une

campagne, & que c'est une chambre ou quelque autre lieu renfermé, le peintre a-t-il la liberté de mettre son clair sur le fond du tableau comme sur le devant?

Non, répondit Philarque, à moins que l'on ne supposât quelque fenêtre dans le même plan des figures éloignées, lesquelles on supposeroit éclairées de cette lumière accidentelle.

Mais d'où vient que dans une campagne d'une grande étendue, les objets dont la couleur est blanche la conservent dans l'éloignement, & que ceux dont elle est noire n'ont par le même avantage?

C'est que la lumière qui pénètre l'air, répartit Philarque, s'accorde très-bien avec le blanc, qui est de la même nature, & que le noir, qui lui est opposé, est d'autant plus détruit par cet air lumineux, qu'il y a de distance entre l'œil & l'objet: Rubens n'a fait que suivre en cela le Titien

avoir les unes avec les autres, ou enfin dans son opposition.

Dans l'imitation des objets particuliers, le grand secret n'est point de faire en sorte qu'ils aient leur véritable couleur, mais qu'ils paroissent l'avoir : car les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat de celles qui sont en la nature, le peintre ne peut les faire valoir que par comparaison. Dans le Jugement de Paris, par exemple, quelque soin qu'ait pris le peintre de rendre les couleurs du teint des déesses éclatant par lui-même, il a voulu encore se servir d'un fond bleu, pour donner par cette opposition une plus vive idée & une ressemblance plus véritable de la chair; il en a usé de même dans le Bacchus, dans l'Éricton, dans l'Andromède & dans plusieurs autres endroits, & l'on voit par-tout dans ces tableaux que la couleur distingue parfaitement les corps les uns des autres, selon l'idée extérieure que

SUR LA PEINTURE. 151

nous en avons conçue; les chairs, le linge & les étoffes de différentes façons; tout ce qu'il a mis dans le ciel paroît céleste, & ce qu'il a peint sur la terre conserve le caractère de sa nature.

Ce n'est point assez que chaque couleur paroisse véritable, il faut qu'elle n'ait rien de rude, & que toutes ensemble soient dans un accord parfait. Je vous ai dit, en vous parlant de la manière dont il falloit disposer les objets, que la pluralité des angles partageoit la vue, & que pour cette raison la figure circulaire étoit la plus agréable; je vous dis la même chose de la diversité des couleurs; & de la même façon qu'une infinité d'angles qui se trouvent dans les figures dont le tableau est composé, doivent concourir toutes à ne faire qu'une forme principale qui comprend tout le tableau, ainsi toutes les couleurs, qui par leur crudité ou par leur diversité trop entière diviseroient les rayons visuels &

se nuiroient les unes aux autres, doivent s'accorder & convenir, pour ainsi dire, en une couleur dans les masses des jours, comme dans celles des ombres.

Cet accord se fait de deux façons, par participation ou par sympathie; par participation, quand plusieurs couleurs participent d'une seule dont il entre quelque chose dans chacune, & qui domine sur toutes les autres; cela se remarque dans un ciel, dans une gloire & dans les groupes de lumières ou d'ombres dans lesquelles les couleurs, quelques ennemies qu'elles soient, sont réconciliées, ou par celles de la lumière dans les jours, ou par celles des ombres. Les couleurs s'accordent par sympathie, lorsque naturellement elles ne se détruisent point l'une l'autre, & que leur mélange fait une composition agréable qui tient toujours de leurs qualités: telles sont le blanc, la laque, le bleu, le jaune & le verd, & de ces

couleurs on en peut faire une infinité d'autres qui feront toujours en sympathie.

Mais quand l'art & la raison n'exigeroient pas ces accords de couleurs, la nature nous les montre & y oblige presque toujours ceux qui ne la copient que servilement : car soit que vous considérez la lumière, ou directe sur les jours, ou réfléchie dans les ombres, elle ne peut se communiquer qu'en communiquant sa couleur, qui est tantôt d'une façon, tantôt d'une autre ; & vous sçavez que la lumière du soleil est bien différente à midi de ce qu'elle est le soir ou le matin, & que la lune a de même une couleur particulière, aussi bien que la lueur du feu ou celle d'un flambeau. Je ne vous citerai point ici de tableau particulier sur ce que je viens de vous dire touchant l'union des couleurs, il n'y en a pas un dans ce cabinet qui ne soit merveilleux en cette partie.

Vous avez encore, dit Pamphile, à nous expliquer leur opposition.

L'opposition du coloris, reprit Philarque, se trouve ou dans le clair-obscur, ou dans la qualité des couleurs; l'opposition dans la qualité des couleurs s'appelle antipathie; elle est entre des couleurs qui veulent dominer l'une sur l'autre, & qui se détruisent par leur mélange, comme l'outremer & le vermillon.

Il semble, repartit Damon, que cette antipathie se devrait aussi trouver dans le clair-obscur; car il n'y a rien de si contraire que le blanc & le noir, qui représente l'un la lumière & l'autre la privation de la lumière.

Ils ne sont pas si contraires que vous le pensez, repliqua Philarque; ils se conservent très-bien dans leur mélange. Le blanc & le noir ensemble font un gris qui tient de l'une & de l'autre couleur; & ce qui semblera comme noir par opposition au blanc tout pur,

paraîtra comme blanc si vous le mettez auprès d'un plus grand noir. Il faut raisonner de la même manière à l'égard de toutes les autres couleurs, où le plus & le moins de lumière ne changent rien à leurs qualités.

Mais de quelle utilité est cette opposition, dit Damon ?

Celle du clair-obscur, reprit Philarque, sert à faire détacher les objets les uns des autres, & quelquefois à les rendre plus éclatans, elle est & nécessaire & agréable. Pour l'opposition des couleurs, elle ne doit être mise en usage qu'avec grande discrétion, en les liant par quelque couleur tierce qui seroit amie de l'une & de l'autre, & en l'employant dans les endroits seulement où l'on veut attirer la vue, comme sur le héros du tableau, ou sur quelqu'autre que l'on veut faire remarquer, en sorte néanmoins qu'elles n'empêchent pas l'accord du tout ensemble, non plus que les dessus dans la musique.



Paul Véronese a entendu parfaitement tous ces accords , & Rubens qui en a profité , voyant les ouvrages de ce peintre , les a pratiqués avec plus de sagesse , ramassant les figures par groupes , les éteignant à mesure qu'elles approchent des bords , & traitant son ouvrage par rapport à un seul objet ; & en effet le tableau veut être regardé comme une machine dont les pieces doivent être l'une pour l'autre & ne produire toutes ensemble qu'un même effet. Que si vous les regardez séparément , vous n'y trouverez que la main de l'ouvrier , lequel a mis tout son esprit dans leur accord & dans la justice de leur assemblage. Qui couperoit , par exemple , l'endroit du tableau de Saint George , où des vieilles rendent graces au ciel d'avoir trouvé un libérateur , & regarderoit ces figures comme quelque chose d'achevé , se tromperoit fort , puisque le peintre ne les a faites que par relation au tout & non point à elles.

mêmes : les ayant donc placées au coin du tableau , il en a éteint les couleurs & négligé l'ouvrage , quoique sur le premier plan , afin que la vue se portât au milieu , où le saint & la pucelle attirent les yeux par leurs couleurs , qui font plus fortes & plus brillantes.

Rubens a-t-il conservé cette économie par-tout , dit Damon ?

Sans doute , répondit Philarque , mais cela est beaucoup plus sensible dans ses grands ouvrages. Enfin cet admirable génie sçavoit tellement l'effet de ses couleurs , & il en étoit le maître à tel point , qu'il a fait quand il a voulu des tableaux , tantôt dans le goût du Titien , tantôt dans celui de Paul Véronèse , & tantôt dans l'un & dans l'autre tout ensemble.

Que n'a-t-il toujours travaillé dans la manière du Titien , reprit Damon ; car c'est celui de tous les peintres qui a peint les chairs le plus délicatement , & qui a fait les teintes les plus précieuses.

aux occasions fréquentes qu'on auroit de voir le tableau de près; auquel cas il seroit bon de le finir davantage, & cela est même nécessaire aux portraits, desquels non seulement on approche de près, mais que l'on prend souvent à la main. Ainsi pour louer les tableaux, qui n'étant que peu travaillés font parfaitement leur effet dans leur distance, ce n'est pas à dire qu'on doive blâmer les peintres qui ont fini de grands tableaux, comme s'ils devoient être vus de près, on peut ignorer les raisons qu'ils ont eues d'en user de la sorte, Pourvu que le peintre ait la discrétion de ne point salir les couleurs à force de les mêler ensemble, ou, pour parler comme s'expriment les peintres, de les tourmenter, & que le tableau conserve de loin beaucoup de force & de fraîcheur, on ne doit lui rien reprocher.

La seconde raison est, que pour bien finir il faut lier plusieurs teintes de couleurs différentes, en les peignant &

les mêlant ensemble, & que ce mélange diminue beaucoup de la vivacité & de l'éclat des couleurs, principalement quand le tableau est un peu éloigné; enforte que ce qui semble de près être frais & terminé, se ternit dans une distance raisonnable. La démonstration en est facile à faire. Prenez les couleurs les plus belles, comme un beau rouge, un beau jaune, un beau bleu, un beau verd, & les mettez séparément les unes auprès des autres; il est certain qu'elles conserveront leur éclat & leur force en particulier & routes ensemble; que si vous les mêlez, vous n'en ferez qu'une couleur de terre. C'est ce qui a fait que Rubens s'est dispensé autant qu'il a pu de noyer ses couleurs, & comme on dit ordinairement, de les tourmenter, se contentant de les mettre en leur place & de ne les mêler qu'à proportion de la distance du tableau; car c'est d'elle de qui il attendoit en cela un fort grand service. Il a peint tous ses tableaux dans

cette intention , si ce n'est qu'il ait voulu imiter le goût du Titien , comme à son Andromede & à sa Sufanne , ou bien le goût de Paul Véronese , comme à son Ericton. Ainsi Rubens , qui avoit fortement dans la tête le tout ensemble de son tableau , songeoit plutôt à faire bien aller sa machine , qu'il ne prenoit soin d'en polir les roues.

Les maximes que vous nous avez fait voir dans les ouvrages de Rubens , dit Léonidas , peuvent-elles se remarquer aux tableaux des autres peintres ?

Il n'en faut pas douter , répondit Philarque. Les principes dont je vous ai parlé ne sont pas tant de Rubens que de la peinture d'où Rubens les a tirés , faisant réflexion sur cet art & sur les ouvrages des meilleurs peintres. Ainsi pourvu que vous trouviez de beaux tableaux , vous y trouverez aussi de bons principes.

Je suis persuadé , dit Caliste , qu'il y a quantité de très-beaux tableaux , dont

les auteurs n'ont jamais pensé à toutes ces regles.

S'il n'y ont pas pensé, reprit Philarque, ils sont redevables de la bonté de leur ouvrage à celle de leur génie, qui n'étant point secondé des regles de l'art, ne sçauroit être toujours heureux.

Si un peintre a du génie, répartit Caliste, & qu'il sçache dessiner, il n'a qu'à se moquer du reste. J'ai oui dire à l'un des plus habiles peintres qui jamais ait été, que toutes ces intelligences de couleurs & de lumieres n'étoient qu'une pure illusion; que c'étoit une espece de maladie de croire qu'il y eût des rencontres où les couleurs fussent plus nécessaires & plus avantageuses les unes que les autres; que la nature étant belle une fois, l'étoit toujours de quelque façon qu'elle se trouvât colorée, & qu'on n'avoit point habillé exprès les personnes qui se trouvent par hasard dans les rues, & qui cependant

sont de relief & fort distinguées les unes des autres.

Je vois bien , mon cher ami, lui dit Damon, que vous n'avez pas eu grande attention à ce que l'on vient de dire.

Voudriez-vous, continua Pamphile, que l'on dessinât les figures comme on trouve le naturel , & sans y rien corriger ?

Non , répondit Caliste , il faut les dessiner dans le goût des antiques , ou comme vous avez dit, sur les personnes qui en approchent davantage.

Pourquoi ne voulez-vous pas , reprit Philarque , qu'il y ait du choix dans la couleur & dans les lumières comme dans les formes ? Les unes & les autres sont fondées en raisons , & vous vous rendriez à la solidité de ces raisons, si votre prévention ne vous avoit empêché de les bien entendre.

Je crois , répartit Caliste , que tout ce que vous avez dit est beau & bon , mais ce sont des nouveautés dont je

n'ai jamais oui parler. La peinture ne demande pas tant de façons : nous naissons peintres comme nous naissons poètes.

Il est vrai, répondit Philarque. Mais de même par exemple qu'il ne suffit pas qu'il y ait de l'invention dans un poëme épique, ni que la cadence des vers soit harmonieuse, & qu'on veuë encore que tout y soit conduit avec esprit & selon les regles de l'art, pour y faire éclater le merveilleux & le vraisemblable ; ainsi dans un ouvrage de peinture, ce n'est point assez qu'il y ait du feu & de l'imagination, ni que la justesse du dessein s'y rencontre, il y faut encore beaucoup de conduite au choix des objets, des couleurs & des lumieres, si vous desirez qu'on trouve dans les tableaux, comme dans les poëmes, l'imitation de la nature accompagnée de quelque chose de surprenant & d'extraordinaire, ou plutôt ce merveilleux & ce vraisemblable, qui fait toute la



beauté de la peinture & de la poésie.

Caliste alloit lui répliquer , lorsque les lumieres qu'on vint apporter dans la salle où l'on se trouvoit , annoncerent la fin du jour; ce qui déterminâ la compagnie à se séparer , malgré le plaisir que chacun trouvoit dans une si agréable conversation ; mais on remit la partie au premier jour. Après donc quelques remercimens de part & d'autre, chacun se retira fort content de son après-dînée , & bien résolu de profiter du tems que Philarque avoit dessein de demeurer à Paris , pour reprendre ces entretiens aussi-tôt que l'occasion s'en présenteroit.



---

---

TROISIEME  
CONVERSATION,

*Sur le coloris,*

**P** Amphile & Damon fortant il y a quelques jours de l'Académie de peinture, & ne sçachant que faire pour employer le reste de l'après-dinée, s'aviserent de me venir voir; & comme ils sont gens de mérite, qui aiment les arts & qui s'y connoissent très-bien, je crus ne pouvoir mieux reconnoître leur civilité qu'en leur faisant voir quelques tableaux & quelques autres curiosités que j'avois reçues de Rome le jour précédent. Je leur montrai donc d'abord cinq ou six tableaux de médiocre grandeur, qu'ils trouverent fort à leur gré; & après avoir fait retourner une grande Bacchanale qu'un habile homme m'avoit copiée d'après le Titien: voilà, s'écria brusquement Damon, le

sujet de notre querelle ; & se tournant vers Pamphile : Eh bien , dit-il , voilà de quoi vous satisfaire, puisque vous aimez tant le beau coloris.

Il est vrai, dit Pamphile, que je suis sensiblement touché des beautés que je vois dans ce tableau, & que j'ai fort sur le cœur que la plupart des peintres ne veuillent pas seulement tâcher de les découvrir pour les mettre en pratique.

Ne sçaurois-je être arbitre de votre différent, interrompis-je ? & quelle est donc cette querelle ?

Nous sortons de l'Académie de peinture, reprit Pamphile, & chemin faisant nous nous entretenions Damon & moi des choses qui se sont dites dans la conférence.

Je me doutai aussi-tôt, puisque mon tableau du Titien avoit donné lieu de réveiller la querelle, qu'on avoit parlé du coloris. Je les priai de me faire part de ce qu'ils avoient oui dans cette conférence,

conférence ( ce qu'ils voulurent bien m'accorder ), & pour les y engager davantage , je les retins à souper. Cependant nous achevâmes de voir les nouveautés qui m'étoient venues. A table nous ne parlâmes que de nouvelles , & nous étant ensuite approchés du feu , je les remis sur les voies , les faisant souvenir de ce qu'ils m'avoient promis. Damon dit d'abord que pour me faire tout entendre & me donner plus de plaisir , il falloit reprendre la chose dès son commencement ; qu'il interrogeroit Pamphile , s'il le vouloit bien , & qu'il lui feroit toutes les objections qui lui viendroient dans l'esprit contre le mérite du coloris dont on avoit parlé à l'Académie ; car Pamphile aimoit extrêmement cette partie de la peinture. Je leur témoignai que cela seroit le mieux du monde ; Pamphile y consentit , & Damon regardant Pamphile , commença en cette sorte :

Souffrez, dit-il, avant toutes choses,

H

que je vous demande ce que vous appelez coloris.

C'est, répondit Pamphile, une des parties de la peinture, par laquelle le peintre sçait imiter la couleur de tous les objets naturels, & distribuer aux artificiels celle qui leur est la plus avantageuse pour tromper la vue.

Et qu'appellez-vous couleur, continua Damon?

Pour vous répondre en peintre, dit Pamphile, & laisser là les disputes des philosophes, sçavoir si c'est quelque chose de réel, ou si c'est seulement la réfraction de la lumière avec la modification du corps coloré, je vous dirai que la couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue. Or comme les peintres doivent considérer deux sortes d'objets, le naturel ou celui qui est véritable, & l'artificiel ou celui qui est peint, ils doivent aussi considérer deux sortes de couleurs, la naturelle & l'artificielle. La couleur naturelle est celle

qui nous rend actuellement visibles tous les objets qui sont dans la nature , & l'artificielle est une matiere dont les peintres se servent pour imiter ces mêmes objets : c'est dans ce sens-là que l'on peut appeller artificielles les couleurs qui sont sur la palette du peintre , d'autant que ce n'est que par l'artifice de leur mélange que l'on peut imiter la couleur des objets naturels. Le peintre doit avoir une parfaite connoissance de ces deux sortes de couleurs ; de la naturelle , afin qu'il sçache ce qu'il doit imiter ; & de l'artificielle, pour en faire une composition & une teinte capable de représenter parfaitement la couleur naturelle. Il faut qu'il sçache encore que dans la couleur naturelle , il y a la couleur véritable de l'objet , la couleur réfléchie , & la couleur de la lumiere ; & parmi les couleurs artificielles , il doit connoître celles qui ont amitié ensemble ( pour ainsi dire ) , & celles qui ont antipathie ; il en doit sçavoir

les valeurs séparément , & par comparaison des unes aux autres.

Mais que sert-il , reprit Damon , de sçavoir cette amitié & cette antipathie des couleurs, puisqu'il n'y a qu'à imiter par le mélange des couleurs artificielles celles qui sont naturelles à l'objet qui est devant nos yeux ?

La nature , reprit Pamphile , n'est pas toujours bonne à imiter , il faut que le peintre la choisisse selon les regles de son art ; & s'il ne la trouve pas telle qu'il la cherche , il faut qu'il corrige celle qui lui est présente ; & de même que celui qui dessine n'imité pas tout ce qu'il voit dans un modele defectueux , & qu'au contraire il change en des proportions & des contours avantageux les défauts qu'il y trouve , ainsi le peintre ne doit pas imiter toutes les couleurs qui se présentent indifféremment , il ne doit choisir que celles qui lui conviennent , auxquelles ( s'il le juge à propos ) il en ajoute d'autres qui

puissent produire un effet tel qu'il l'imagine pour la beauté de son ouvrage : il songe non-seulement à rendre ses objets en particulier beaux, naturels & véritables, mais encore il a soin de l'union du tout ensemble : tantôt il diminue de la vivacité du naturel, & tantôt il enchérit sur l'éclat & sur la force des couleurs qu'il y trouve.

Je sçais bien, dit Damon, qu'on doit corriger les défauts du naturel ; mais je ne croyois pas que cela allât jusqu'à donner plus de vivacité, & plus de force qu'il n'y en paroît lorsque le peintre l'imité.

Mais que diriez-vous, répliqua Pamphile, si l'on vous faisoit connoître que cette force & cette vivacité dont vous parlez, ne sont que pour imiter plus parfaitement la nature, & que les tableaux où cela ne se trouve pas, sont foibles ? Il faut donc pour vous satisfaire, que vous fassiez réflexion qu'un tableau est une superficie plate, que



les couleurs n'ont plus leur première fraîcheur quelque tems après qu'elles sont employées, qu'enfin la distance du tableau lui fait perdre de son éclat & de sa force, & qu'ainsi il est impossible de suppléer à ces trois choses sans artifice. Un habile peintre ne doit point être esclave de la nature, il en doit être arbitre & judicieux imitateur, & pourvu qu'un tableau fasse son effet & qu'il en impose agréablement aux yeux, c'est tout ce qu'on en peut attendre.

Je vois bien, dit Damon, que vous voulez que le peintre ne laisse rien échapper de tout ce qui est de plus avantageux dans son art.

Non sans doute, répartit Pamphile, & vous sçavez bien qu'un tableau ne peut être parfait si l'une des parties de la peinture y manque, & qu'un peintre n'est pas habile en son art, s'il ignore quelqu'une des parties qui le composent. Je blâmerai donc également un peintre pour avoir négligé le coloris,

comme pour n'avoir pas disposé ses figures aussi avantageusement qu'il le pouvoit faire , & pour les avoir mal dessinées.

Il est certain, reprit Damon, qu'un ouvrage n'est jamais parfait quand il y manque quelque chose : mais voudriez-vous que le coloris fût une partie aussi nécessaire à la peinture que le dessein ?

En doutez-vous, dit Pamphile ? ne sçavez-vous pas que vous détruisez le tout si vous en retranchez une partie, principalement quand elle est aussi essentielle à son tout comme est celle du coloris à l'art de peinture ?

Je juge assez, reprit Damon, que vous voulez dire que tous les objets ne tombant sous la vue que par la couleur, & n'étant distingués les uns des autres que par-là, ils doivent être imités par leur couleur aussi-bien que par leur forme extérieure : j'en tombe d'accord. Mais que me répondrez-vous

quand je vous ferai voir des tableaux de Polidore de Caravage , qui passent pour de très-beaux ouvrages de peinture , quoiqu'ils ne soient peints que d'une même couleur de clair-obscur ?

Il est vrai , dit Pamphile , que ce sont de très-beaux tableaux ; mais il est vrai aussi que ce ne sont point de véritables ouvrages de peinture , & qu'ils sont fort éloignés de tromper la vue ; car vous tombez vous-même d'accord que pour imiter la nature, il faut l'imiter comme elle nous paroît , & qu'elle ne paroît à nos yeux que sous les apparences de la couleur.

Mais , poursuivit Damon , quoique l'ouvrage ne soit que d'une même couleur , s'il est tellement bien conduit de lumière & d'ombre qu'il semble que ce soit un ouvrage de sculpture, qu'aurez-vous à dire ?

Je dirai pour lors que rien n'y manque , répliqua Pamphile , & que c'est un véritable ouvrage de peinture ,

puisqu'il imitera par le dessein & par la couleur l'ouvrage de sculpture que vous supposez. La beauté du coloris ne consiste pas dans une bigarrure de couleurs différentes, mais dans leur juste distribution; en sorte que les objets qui sont peints aient la même couleur que les véritables; que la pierre peinte, par exemple, ressemble à la pierre naturelle; que les carnations paroissent de véritables chairs; & enfin que non seulement chaque objet particulier représente parfaitement la couleur de ceux qu'il imite, mais que tous ensemble fassent une agréable union dans tout le tableau.

Puisque nous en sommes sur les ouvrages de clair-obscur, interrompit Damon, dites-moi, je vous prie, sous quelle partie de la peinture est comprise l'intelligence des lumières & des ombres ?

Sous le coloris, répondit Pamphile, puisque dans la nature la lumière & la

couleur sont inféparables; que par-tout où il y a de la lumiere , il y a de la couleur , & par-tout où vous trouverez de la couleur vous y trouverez aussi de la lumiere. Ainsi le coloris comprend deux choses : la couleur locale , & le clair-obscur. La couleur locale est celle qui est naturelle à chaque objet & que le peintre doit faire valoir par la comparaison , & cette industrie comprend encore la connoissance de la nature des couleurs , c'est-à-dire de leur union & de leur antipathie.

Et le clair-obscur est l'art de distribuer avantageusement les lumieres & les ombres , non - seulement sur les objets particuliers , mais encore sur le général du tableau. Cet artifice, qui n'a été connu que d'un petit nombre de peintres , est le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales & toute la composition d'un tableau.

Je le crois comme vous , reprit Damon , & je suis persuadé qu'un peintre

est fort avancé dans la partie du coloris quand il entend bien les lumieres : néanmoins ce qui pourroit faire croire que cette intelligence dépendroit du dessein, c'est qu'on appelle dessein un ouvrage de blanc & noir, où les lumieres & les ombres sont observées; & j'en ai vu plusieurs de la main de Rubens de cette maniere, qui faisoient un effet merveilleux, & qu'on ne nommoit point autrement.

C'est aussi de cette maniere qu'ils doivent être nommés, dit Pamphile, puisque c'est l'usage, & que nous n'avons pas d'autres termes pour nous expliquer : mais le nom de dessein qu'on leur donne n'est pas celui qui convient à l'une des parties de la peinture. Le dessein est fort équivoque, & se prend de différentes façons, qu'on peut réduire à trois, comme a fait M. Felibien dans ses Entretiens sur les vies des peintres. L'on appelle dessein, la volonté de faire ou de dire quelque chose,

& c'est dans ce sens-là qu'on dit : un tel est venu à bon ou à mauvais dessein. L'on appelle encore dessein la pensée d'un tableau que le peintre met au-dehors sur du papier ou sur de la toile, pour juger de l'effet de l'ouvrage qu'il médite; & de cette manière l'on peut appeler du nom de dessein, non-seulement une esquisse, mais encore un ouvrage bien entendu de lumières & d'ombres, ou même un tableau bien colorié. C'est de cette sorte que Rubens faisoit presque tous ses desseins, & de la manière qu'ont été faits ceux dont vous parlez. Enfin l'on appelle dessein, les justes mesures, les proportions & les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après la nature; & c'est de cette dernière sorte que l'on entend le dessein qui fait une des parties de la peinture. Ainsi lorsqu'on ajoute aux contours les lumières & les ombres, on ne le peut faire sans le blanc & le noir, qui sont

deux des principales couleurs dont le peintre a coutume de se servir, & dont l'intelligence est comprise sous celle de toutes les couleurs, laquelle n'est autre chose que le coloris.

Pensez-vous, reprit Damon, que tout le monde veuille convenir que la partie de la peinture qu'on appelle dessein, soit seulement les proportions & les contours ?

Il faut bien en convenir vraiment, dit Pamphile.

Et que diriez-vous, continua Damon, si quelqu'un vous soutenoit que c'est aussi cette seconde sorte de dessein que vous venez de définir, c'est-à-dire la pensée d'un plus grand tableau que l'on médite, soit que cette pensée ne fût qu'un léger crayon, ou bien qu'on la vit exprimée par le clair-obscur, & par toutes les couleurs qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont elle est l'essai & le raccourci ?

Alors, répliqua Pamphile, je dirois



d'environ 50 ans; il avoit beaucoup d'esprit & de bon sens, aimant à parler, & disant agréablement les choses. Un jour entr'autres l'ayant rencontré dans le palais Justinien où il copioit une statue de Minerve, je pris occasion de lui demander s'il ne voyoit pas un peu, pour copier aussi juste qu'il faisoit? Je ne vois rien, me dit-il, & mes yeux sont au bout de mes doigts. Mais encore, lui dis-je, comment est-il possible que ne voyant point du tout, vous fassiez de si belles choses? Je tâte, dit-il, mon original, j'en examine attentivement les dimensions, les éminences & les cavités, je tâche de les retenir dans ma mémoire, puis je porte la main sur ma cire, & par la comparaison que je fais de l'un à l'autre, portant & reportant ainsi plusieurs fois la main, je termine le mieux que je puis mon ouvrage. En effet, il n'y a nulle apparence qu'il eût aucun usage de la vue, puisque le Duc de Bracciane, pour éprouver

te qui en étoit, lui fit faire son portrait dans une cave fort obscure, & que ce portrait fut trouvé très-bien & très-ressemblant. Mais quoique cet ouvrage fût admiré de tous ceux qui le voyoient, on ne laissa pas d'objecter à l'ouvrier que la barbe du Duc étoit un grand avantage pour le faire ressembler, & qu'il n'auroit pas cette même facilité, s'il lui falloit imiter un visage sans barbe. Eh bien, dit-il, qu'on m'en donne un autre. On lui propofa de faire le portrait de l'une des Demoifelles de la Duchesse; il l'entreprit & le fit très-ressemblant. J'ai encore vu de la main de ce fculpteur le portrait du feu Roi d'Angleterre, & celui du Pape Urbain VIII, tous deux copiés d'après le marbre, très-finis & très-ressemblans.

Sans aller plus loin, interrompt Pamphile, nous avons à Paris un portrait de fa main.

N'est-ce pas celui de feu M. Hefelin, répliqua Damon?

Celui-là même, reprit Pamphile ; & M. Hesselin en fut si content & trouva la chose si merveilleuse , qu'il pria cet illustre aveugle de vouloir bien se laisser peindre pour emporter son portrait en France & pour y conserver sa mémoire. J'ai vu autrefois ce portrait , & je m'apperçus en le regardant , que le peintre lui avoit mis un œil à chaque bout de doigt , pour faire voir que ceux qu'il avoit ailleurs lui étoient tout-à-fait inutiles. Enfin vous voyez par-là , continua Pamphile , qu'il n'est pas toujours nécessaire pour juger des contours , que l'œil les voie , c'est assez que les mains puissent les toucher. En effet, il n'y a personne qui dans la plus grande obscurité ne sente les contours d'un homme ou d'une statue , & ne juge des éminences & des cavités en y portant seulement la main, au lieu qu'il est impossible de voir aucune couleur ni d'en juger sans lumière.

Il en faut tomber d'accord , reprit

Damon ; mais vous voyez aussi par l'histoire de cet aveugle que son art, qui est tout dans le dessein, lui avoit donné moyen de satisfaire son esprit, & de se consoler en quelque façon de la perte qu'il avoit faite d'un sens aussi précieux qu'est celui de la vue ; & que s'il avoit été peintre, il auroit été privé de cette consolation.

C'est, répartit Pamphile, que la couleur & la lumière ne sont l'objet que de la vue, & que le dessein l'est encore du toucher, comme je vous l'ai déjà dit. Je vous avoue que la pureté & la délicatesse du dessein est un grand charme pour moi ; mais vous m'avouerez aussi que sans le coloris qui est l'autre partie essentielle de l'art, le contour ne sauroit représenter aucun objet, comme nous le voyons dans la nature.

Je m'étois imaginé, poursuivit Damon, que le coloris n'étoit dans la peinture qu'une partie intégrante, (comme appellent les philosophes), &

qui rend le tout plus entier & plus parfait, de la même sorte que l'on considère un bras ou une jambe, ou quelque autre partie sans laquelle l'homme ne laisse pas que d'être homme, quoiqu'il soit moins entier & moins parfait; & qu'ainsi sans le coloris un tableau ne laissoit pas que d'être un ouvrage de peinture, mais un ouvrage de peintre moins parfait.

Je vois bien, dit Pamphile, que vous n'avez jamais fait réflexion sur ce que c'est que peinture, & que vous ne sçavez pas qu'on la définit : *un art qui par le moyen de la forme extérieure & des couleurs, imite sur une superficie plate, tous les objets qui tombent sous le sens de la vue.* Cette définition est juste, ce me semble, puisqu'elle donne une idée parfaite de la peinture, & qu'elle la distingue de tous les autres arts.

Je vous avoue, dit Damon, que je n'y avois jamais bien pensé.

Eh bien, si vous y prenez garde, dit

Pamphile , vous verrez que le coloris est non seulement une partie essentielle de la peinture , mais encore qu'il est sa différence , & par conséquent la partie qui fait le peintre , de même que la raison qui est la différence de l'homme , est ce qui fait l'homme.

Et que deviendra le dessein , reprit Damon ?

Le dessein, répliqua Pamphile, tient fort bien sa place , puisque c'est une partie essentielle de la peinture, & sans laquelle la peinture ne peut subsister non plus que le coloris.

Enfin vous voulez, dit Damon, que le dessein soit le genre de la peinture, & le coloris sa différence ?

Cela même , répondit Pamphile ; car le genre , comme vous sçavez , se communique à plusieurs especes , & c'est pour cela qu'il est moins noble que la différence , qui est un bien propre à sa seule espece ; & c'est ainsi que le degré d'animal , qui est le genre de

l'homme, se communique indifféremment à l'homme & à la bête, & que le degré de raisonnable, qui est la différence de l'homme, ne se communique qu'à l'homme seul.

A quels autres arts, reprit Damon, voulez-vous que le dessein se communique ?

A la sculpture, répondit Pamphile, à la gravure, à l'architecture, & aux autres arts qui donnent des mesures & des proportions.

Mais le dessein du sculpteur, répliqua Damon, n'est pas le même que celui du peintre ; car l'un est géométral, & l'autre perspectif.

Je vous réponds premièrement, dit Pamphile, que la manière différente de se communiquer n'empêche pas que la chose ne se communique. Secondement, il est certain que le dessein du sculpteur & celui du peintre est le même essentiellement ; que l'un & l'autre sont fondés sur des proportions

certaines, & que ce qui est en perspective se peut mesurer comme ce qui est géométral ; & enfin il est constant que les sculpteurs se servent de perspective dans leurs bas-reliefs, comme les peintres font dans leurs tableaux.

Je conviens, dit Damon, que le dessein se communique à plusieurs sortes d'arts : mais ne pourroit-on pas vous dire que la couleur se communique aussi de la même manière, & que les tapissiers & les teinturiers s'en servent aussi bien que les peintres ?

Pour l'ouvrage des tapissiers, répliqua Pamphile, je ne trouve pas qu'il soit différent de celui des peintres ; les tapissiers représentent, comme les peintres, les couleurs & les formes qui sont dans la nature. Les couleurs sont attachées aux laines, & celles des peintres aux terres ou aux minéraux qu'ils emploient, & cette différence de matière, comme vous sçavez, n'est jamais essentielle. Pour l'objection des teintu-



riels , vous pouviez bien vous passer de me la faire , & de mettre en compromis les peintres avec les teinturiers ; néanmoins il faut vous satisfaire. Il est vrai que les teinturiers entendent quelque chose aux couleurs , mais non pas au coloris dont il est ici question. L'on appelle souvent du nom de couleur la partie de peinture qui s'appelle coloris , l'usage en est assez ordinaire , & cette équivoque vous a fait faire l'objection des teinturiers. Cependant il y a grande différence entre couleur & coloris , & je vous ai fait voir que le coloris n'étoit point , ni le blanc , ni le noir , ni le jaune , ni le bleu , ni aucune autre couleur semblable ; mais que c'étoit l'intelligence de ces mêmes couleurs dont le peintre se sert pour imiter les objets naturels : ce que n'ont pas les teinturiers.

Cependant , reprit Damon , vous m'avouerez que le dessein est le fondement du coloris qui le soutient , que  
le

le coloris en dépend ; au lieu qu'il ne dépend pas du coloris , puisque le dessein peut subsister sans le coloris , & que le coloris ne peut subsister sans le dessein.

Quand tout cela feroit , dit Pamphile , quelle conséquence en voudriez-vous tirer ?

Que le dessein , reprit Damon , est plus nécessaire , plus considérable & plus noble que le coloris.

Vous ne prenez pas garde , continua Pamphile , que tout ce que vous croyez dire en faveur du dessein ne conclut rien d'avantageux pour lui au préjudice du coloris. Au contraire , vous faites voir par-là que le dessein tout seul est quelque chose d'imparfait à l'égard de la peinture : car le dessein n'est le fondement du coloris & ne subsiste avant lui que pour en recevoir toute sa perfection , & il n'est pas surprenant que ce qui reçoit ait son être & subsiste avant de qui doit être reçu. Il en est

ainsi de toutes les matières, qui doivent être disposées avant que de recevoir leur perfection des formes substantielles. Le corps de l'homme, par exemple, doit être entièrement formé & organisé avant que l'ame y soit reçue; & c'est avec cet ordre que Dieu fit le premier homme : il prit de la terre, il en forma un corps, il y mit toutes les dispositions nécessaires; puis il créa l'ame, qu'il y infusa pour le perfectionner & pour en faire un homme. Ce corps ne dépendoit point de l'ame pour subsister, puisqu'il étoit avant l'ame : cependant vous ne voudriez pas soutenir que le corps fût la partie de l'homme la plus noble & la plus considérable. La nature commence toujours par les choses les moins parfaites, & par conséquent l'art, qui en est l'imitateur; ainsi l'on ébauche avant que de finir.

A l'égard d'être plus ou moins nécessaire, je vous ai déjà dit que pour faire un tout, les parties sont également

nécessaires. Il n'y a point d'homme si l'ame n'est jointe au corps; aussi n'y a-t-il point de peinture si le coloris n'est joint au dessein.

Je veux bien vous avouer, reprit Damon, que le coloris est aussi nécessaire à la peinture que le dessein; mais il faut aussi que vous m'accordiez que celui-ci est plus nécessaire pour le peintre.

Oui, pour le peintre, répondit Pamphile, qui veut expédier quantité d'ouvrages sans se mettre en peine de les achever, ni de satisfaire pleinement les yeux. Je vous avouerai encore qu'il lui est plus nécessaire, c'est à-dire plus utile que le coloris, en ce qu'il y a beaucoup plus d'occasions de s'en servir que du coloris. C'est un instrument dont on a besoin en toutes rencontres dans la plupart des arts; & par rapport à cette grande utilité, je l'estimerai avec vous davantage que le coloris, de la même manière que j'estimerois beau-

coup plus un gros diamant qu'une plante, quoique la moindre de toutes les plantes soit plus noble & plus estimable en elle-même que toutes les pierres précieuses ensemble.

Tout le monde court à l'utile, repartit Damon en riant, & d'abord on envisage les choses par ce côté-là. Ne vous étonnez donc pas si le dessein étant plus d'usage, & par conséquent plus utile dans le monde, on l'estime généralement davantage ; mais avec tout cela, je ne sçaurois m'empêcher de vous dire ingénument que je trouve dans le beau dessein une noblesse qui me charme.

Je suis de bonne foi là-dessus, dit Pamphile, & je crois que le beau dessein doit charmer un esprit bien fait, d'autant plus qu'il exprime une partie des mouvemens de l'ame qui lui tiennent lieu de couleur & lui donnent une espece de vie très-agréable : mais en tout cela, il n'y a rien que le scul-

teur ne puisse faire ; & ces choses considérées par rapport à un ouvrage de peinture, demeureront toujours imparfaites sans le secours du coloris , lequel met le peintre au-dessus du sculpteur , & fait que les objets peints ressemblent plus parfaitement aux véritables.

Vous dites , répartit Damon , que le beau dessein charme l'esprit ; & n'y a-t-il pas plus d'avantage à charmer l'esprit que les yeux ?

Lorsque le beau dessein , répliqua Pamphile, charme les yeux de l'esprit , ce n'est que par ceux du corps , pour lesquels la peinture est faite immédiatement.

Si vous aviez des tableaux à choisir , interrompis-je , lesquels prendriez-vous , ou ceux qui sont mieux dessinés que coloriés , ou ceux qui sont mieux coloriés que dessinés ?

Vous pouvez bien croire , me répondit Pamphile , qu'après ce que j'ai dit du coloris à l'égard d'un ouvrage de

peinture , je dois préférer les tableaux où la couleur sera mieux entendue , pourvu que le dessein n'y soit point trop mal. La raison de cela est que le dessein se trouve ailleurs que dans les tableaux : il se rencontre dans les estampes , dans les statues & dans les bas-reliefs , sans compter qu'il se trouve encore dans la nature même ; mais une belle intelligence de couleurs ne se trouve que dans un très-petit nombre de tableaux. Ainsi, supposé que je voulusse faire un cabinet, j'y ferois entrer de routes sortes de tableaux , où je verrois de la beauté dans quelque partie que ce soit ; mais je préférerois toujours ceux du Titien aux autres , pour la raison que je viens de vous dire.

Et lequel de ces deux peintres aimeriez-vous mieux être , continuai-je , de Raphaël , ou du Titien ?

Vous m'embarrassez fort , répondit Pamphile , attendez que j'y pense un peu.

Je ne croyois pas, repris-je, que vous dussiez balancer de cette sorte, après ce que je viens de vous entendre dire.

J'aimerois mieux être Raphaël, continua Pamphile, & j'estime que le Titien est un plus grand peintre.

Je vous entends bien, lui dis-je, t'est-à-dire que Raphaël, avec la correction de son dessein, avoit plusieurs autres talens, & que tout cela ensemble vous plait davantage que le coloris du Titien.

Je vous avoue, dit Pamphile, que je suis encore assez irrésolu : néanmoins la correction du dessein de Raphaël, l'élégance de ses contours, sa manière de draper, ses expressions si touchantes, la facilité de son génie, ses compositions nobles, riches & abondantes, la grandeur, la simplicité & la vraisemblance de ses attitudes, enfin les graces qu'il répandoit dans tous ses ouvrages, me l'ont fait préférer au Titien.



Quoi, au Titien ! s'écria Damon, le plus grand peintre, selon vous, qui ait jamais été & qui sera peut-être jamais !

Je vous l'avoue, dit Pamphile; mais Raphaël avec tous les avantages que je viens de vous dire, avoit encore celui d'être entré sur la fin de sa vie dans l'intelligence des lumieres & des ombres, & d'avoir déjà fait un si grand progrès dans le coloris, qu'il auroit bientôt possédé cette partie dans sa dernière perfection. Ainsi je me persuade, si j'étois Raphaël, que dans peu de tems je ferois encore le Titien.

Il semble, interrompis-je, que la plupart des peintres ne sont guere persuadés que le coloris soit aussi nécessaire que vous le dites; car leurs ouvrages ne sont pas extrêmement connoître que cette partie leur plaise, ni qu'ils se mettent fort en peine de la pratiquer.

Comment voulez-vous, dit Pamphile, qu'ils la pratiquent, puisqu'ils

ne la sçavent pas ( je parle pour la plupart ) ? & comment l'aimeront-ils, puisqu'ils ne l'ont jamais connue ?

Il est vrai, lui dis-je, qu'ils s'attachent beaucoup plus au dessein.

Je le veux croire, répartit Pamphile ; mais je ne vois pas que ce soit avec beaucoup de succès, puisque j'ai même lieu de douter qu'ils en sçachent tous les principes.

Comment pouvez-vous dire cela, reprit Damon, puisqu'on les voit dessiner avec tant de facilité d'après le modèle ?

Tant de facilité qu'il vous plaira, dit Pamphile ; mais je vous assure que c'est bien tout ce qu'ils pourroient faire que de rendre raison de ce qu'ils dessinent.

Mais ils font ce qu'ils voient, dit Damon.

Et s'ils ne sçavent ce qu'ils voient, répliqua Pamphile ?

Il faut bien qu'ils le sçachent vrai-

ment, continua Damon, depuis le tems qu'ils dessinent.

Il ne le sçavent pas, vous dis-je, poursuivit Pamphile; car cette connoissance dépend en partie de l'anatomie, & il y en a très-peu qui la sçachent.

Je m'en étonne, repris-je, car cela n'est pas après tout si difficile, puisqu'il n'y a pas un petit chirurgien qui n'en apprenne en un mois beaucoup plus qu'il n'en faut pour un peintre.

Cela est vrai, dit Pamphile; & sans faire réflexion que par l'anatomie ils abrégeroient un grand nombre d'années qu'ils passent dans une aveugle pratique du dessein, ils s'en tiennent à une certaine routine dont il leur est impossible de rendre aucune raison. Je tombe d'accord que pour être habile dessinateur, il faut beaucoup de pratique; mais cette pratique ne sert de rien, si elle n'est fondée sur la spéculation. Si vous vouliez aller à Rome, continua-t-il en me regardant, vous

ne vous contenteriez pas de prendre un bon cheval , vous voudriez encore sçavoir la distance des lieux & tous les chemins que vous auriez à tenir.

Il est vrai , lui dis-je , que sans cela je n'y arriverois que par le plus grand hazard du monde : mais comment les peintres n'instruisent-ils pas leurs élèves de cette science , poursuivis-je ?

Il faut la bien sçavoir pour la bien montrer , répondit Pamphile , & je ne voudrois pas être garant de leur capacité sur cela.

Tout au moins , répartis-je , devroient-ils en conseiller l'étude , & faire connoître sa nécessité.

Les mieux sentés , me dit-il , en usent ainsi pour seconder les desseins du Roi , qui pour faire fleurir la peinture dans son Royaume , y a établi une Académie de ce bel art , & a voulu que parmi les Professeurs qu'il y a gagés , il y en eût un spécialement pour ensei-

gner l'anatomie, ce qui est un avantage considérable pour les peintres de notre nation, pourvu toutefois que ce Professeur soit peintre, & qu'il sçache accommoder l'anatomie à la peinture : car un chirurgien fera plutôt capable de donner aux peintres de l'aversion pour cette science, que de les en instruire facilement.

Il est vrai, dit Damon, que de la manière dont me parla dernièrement un des plus habiles de cette Académie, les choses n'ont jamais été plus favorablement disposées en nul lieu du monde pour faire d'excellens peintres, qu'elles le sont aujourd'hui dans notre France.

De sorte, continua-t-il, que vous croyez que l'anatomie est un des principes du dessin, par où doivent commencer les jeunes gens qui vont à l'Académie?

Qui, sans doute, dit Pamphile, s'ils veulent devenir habiles, & s'ils ont

d'ailleurs ce qu'il faut pour cela.

Je ſçai bien, reprit Damon, qu'il faut ſuppoſer l'habitude dans la main, & la facilité d'imiter avec le crayon tout ce qui fera devant les yeux.

Ce n'eſt pas aſſez, dit Pamphile, il faut encore avoir le goût bon, & ſçavoir les belles proportions, pour corriger le naturel, qui d'ordinaire eſt meſquin & défectueux.

Je connois des peintres, interrompit Damon, qui deſſinent, ce me ſemble, d'une grande maniere, & qui n'eſtiment pas que l'anatomie ſoit néceſſaire pour bien deſſiner.

Il eſt vrai, dit Pamphile, qu'elle demande une grande diſcrétion, qui dépend de bien ſçavoir l'office des muſcles; mais il eſt vrai auſſi que ſans cette ſcience, ce que l'on appelle bien ſouvent grande maniere, ne ſert qu'à éblouir les yeux des ignorans. Ceux dont vous parlez, ont peut-être été touchés de quelques endroits bien reſ-

Léon X & de François premier, & vous verrez que ceux qui avoient le plus de connoissance dans le deffein, se l'étoient acquise par le moyen de l'anatomie.

Ah! vous parlez d'un siecle bien différent du nôtre, interrompit Damon en soupirant; les peintres de ce tems-là travailloient à s'établir une solide réputation, & ceux d'aujourd'hui ne travaillent la plupart que pour amasser de l'argent; cependant ils ne laissent pas que de se croire de fort grands personnages.

Et c'est en quoi leur mal est désespéré, répartit Pamphile, puisqu'ils ne sentent pas combien ils sont malades. Mais que dites-vous de moi, ajouta-t-il, de vous parler des peintres de cette sorte?

Nous sçavons, dit Damon, que vous parlez de bonne foi, & que vous dites ce que vous pensez; mais quand vous parlez d'eux de cette manière,

vous ne les y comprenez pas tous.

Dieu m'en garde , répartit Pamphile ; vous sçavez bien que nous en connoissons de très-habiles , & d'autres qui s'avancent à grands pas dans le chemin de la perfection qu'ils ont heureusement rencontré.

Mais dites moi , je vous prie , continuai-je , d'où vous croyez que vient l'indifférence qu'ont la plupart des peintres pour le beau coloris.

Cela vient à mon avis de plusieurs choses , dit Pamphile. Je vous ai déjà répondu , que ce n'est point l'ordinaire d'estimer une chose & d'en avoir le cœur touché quand on ne la connoît pas , & qu'il y a peu de peintres qui connoissent cette partie de la peinture.

Il semble , lui dis-je , à vous entendre parler , que le coloris soit une chose fort difficile.

Plus difficile que vous ne pensez , me dit-il , & tout ce que j'ai à vous dire là-dessus , c'est que depuis près de



trois cens ans que la peinture est ressuscitée, à peine peut-on compter six peintres qui aient bien colorié, & l'on en compteroit pour le moins trente qui ont été de très-bons dessinateurs; la raison de cela est, que le dessein a des regles fondées sur les proportions, sur l'anatomie & sur une expérience continuelle de la même chose; au lieu que le coloris n'a point encore de regles bien connues, & que l'expérience qu'on y fait étant quasi toujours différente, à cause des différens sujets que l'on traite, n'a pu encore en établir de bien précises.

Quoi! le coloris n'a point de regles, reprit Damon?

Je ne dis pas cela, répartit Pamphile, mais seulement qu'elles ne sont guere connues.

Le Titien, à votre avis, continua Damon, & les autres bons coloristes, ne les ont-ils pas connues ces regles?

Je crois, dit Pamphile, qu'ils en ont

connu la meilleure partie ; mais Giorgion , Titien , Rubens & Vandeik , plus que les autres.

Eh bien , dit Damon, ce qu'ils nous ont laissé font autant de livres publics qui peuvent instruire tous les peintres. Il n'y a qu'à bien examiner leurs ouvrages, les copier pendant un tems considérable , & faire dessus toutes les remarques qu'on croira nécessaires pour en tirer du profit.

Ce n'est pas encore assez , répartit Pamphile , quantité de peintres ont fait ce que vous dites sans aucun succès.

Dites donc, reprit Damon, comment vous voulez que l'on s'y prenne.

Je veux, dit Pamphile , que ce soit de la façon que vous venez de prescrire ; mais outre cela , il faut avoir l'esprit tourné d'une manière à profiter de tout, à ne remarquer que ce qui est remarquable, & à pénétrer les véritables causes des effets qu'on admire. Vous avez fort bien dit, que les ouvrages de

ces grands hommes étoient des livres où les préceptes du coloris étoient écrits : mais ignorez-vous que toutes sortes des personnes ne sont pas capables d'entendre tous les livres & d'en profiter , principalement quand ils sont aussi difficiles à entendre que ceux là ? Il y a des peintres qui ont copié le Titien durant beaucoup d'années , qui l'ont examiné avec soin , & qui ont fait dessus toutes les réflexions dont ils ont été capables ; cependant pour n'avoir pas fait celles qu'ils devoient , ils ne l'ont jamais compris , & c'est pour cela que les copies qu'ils ont faites avec tout le soin possible , & qu'ils croient être dans une grande exactitude , sont encore fort éloignées de la conduite qui se trouve dans les originaux.

Le Poussin , lui dis-je , n'auroit-il point été de ces gens-là ( parlez-nous franchement ) ? car pour avoir autant copié qu'il a fait les ouvrages du Titien , les siens n'en tiennent guere.

Vous parlez-là, me répondit Pamphile, d'un homme dont la mémoire fera toujours en vénération à la postérité. Il a possédé si parfaitement le dessein, il a traité si doctement ses sujets, enfin il a sçu tant d'autres parties nécessaires à la peinture, qu'on peut bien lui pardonner si les soins qu'ils a pris à chercher le beau coloris ne lui ont pas réussi.

Vous tombez donc d'accord, reprit Damon, qu'il n'a pas compris l'artifice qui est dans les tableaux du Titien ?

Non assurément, dit Pamphile, & la plus grande partie de ses ouvrages le fait assez connoître.

Il est bien vrai qu'après avoir copié des ouvrages du Titien, ses tableaux en avoient quelque chose, mais ce n'en étoit que la superficie; & s'il avoit véritablement compris les maximes, les finesses & les délicatesses du Titien, il en auroit profité & les auroit sans doute fait valoir; il avoit trop de bon sens

faire attention à deux choses en même tems. Ce ne sont pas de ces fortes d'esprits que demandent la peinture, elle n'admet dans ses bonnes graces que ceux qui sont capables d'embrasser plusieurs objets; ou qui sont bien tournés & qui sçavent si bien se ménager, qu'ils ne s'attachent qu'aux choses qui doivent augmenter par degrés leurs connoissances. Les nouvelles études qu'ils entreprennent ne leur font point oublier celles qu'ils ont déjà faites; au contraire, ils fortifient les unes par les autres, & s'efforcent de les acquérir toutes, comme des moyens nécessaires pour arriver à leur fin. C'est de ce caractère qu'étoit l'esprit de Raphaël; l'ordre & la netteté avec laquelle il concevoit les choses, ne lui ont jamais permis de rien oublier; il augmentoit toujours ses connoissances, & fortifioit par les nouvelles lumieres qu'il acqueroit, celles qu'il avoit déjà acquises.

Quoi, repartit Damon, ne croyez-vous

vous pas que le Pouffin ait eu l'esprit d'une assez grande étendue pour la peinture ?

Pardonnez - moi , répondit Pamphile , & c'est ce qui me fait croire que les recherches qu'il a si heureusement faites du dessein , de l'antiquité , & de tant d'autres belles choses , ne lui auroient point fait oublier l'artifice du coloris , s'il l'avoit une fois bien conçu. Ainsi quoique , pour être favorisé de la Peinture , il faille avoir , comme je viens de vous dire , l'esprit d'une grande étendue , où l'avoir bien tourné , il ne s'enfuit pas que tous ceux qui ont l'esprit de cette manière reçoivent également toutes les faveurs à la fois , dont elle est dispensatrice : elle en donne à celui-ci pour le dessein , à cet autre pour le coloris , tantôt pour le paysage , tantôt pour les animaux , & tantôt enfin pour quelque autre talent , soit qu'elle les verse libéralement , ou qu'on les ait méritées par les recher-

ches assidues qu'on en aura faites.

Mais encore , poursuivit Damon , d'où vient que cette connoissance du coloris, que vous dites que la plupart des peintres n'ont pas , leur est si difficile à acquérir ?

C'est , répondit Pamphile , qu'ils commencent par où il faut finir; ils se jettent dans le coloris avant que d'être suffisamment fondés dans le dessein, & que l'ignorance de celui-ci les embarrassant dans la pratique de l'autre , fait qu'ils n'en attrapent pas un. C'est encore parce que les jeunes gens ayant pris d'abord une méchante maniere , s'en font une habitude dont pour l'ordinaire ils ne se retirent jamais. Ils n'ont pour modeles que les ouvrages de leurs maîtres & ceux qui sont publics ; ils estiment naturellement les premiers , & se nourrissent insensiblement l'esprit par la vue des autres; cela se fait avec d'autant plus de facilité que ces ouvrages sont les objets qui se pré-

sentent les premiers à leurs yeux & à leur esprit : c'est enfin cette première liqueur , laquelle étant mise dans un vaisseau tout neuf y communique tellement son odeur , que quoi qu'on puisse faire pour l'en ôter , elle y demeure très-long-tems. Ainsi les peintres qui se sont nourri l'esprit de cette sorte , ont deux choses à faire fort difficiles ; l'une de sortir de leur mauvaise manière , & l'autre d'en prendre une bonne : mais bien souvent leur vie se passe sans qu'ils aient seulement fait la première de ces deux choses.

D'où vient cela , lui dis-je ?

C'est , continua-t'il , que l'habitude a passé jusqu'à l'organe , & que les yeux du peintre voient les objets naturels colorés comme ils ont accoutumé de les peindre.

Et quel moyen donc de sortir delà , poursuivis-je ?

Pour moi , dit Pamphile , je croirois ( supposé qu'on en eût bien envie )



qu'il faudroit changer du blanc au noir , & porter les choses dans l'autre extrêmité pendant quelque tems ; & si l'on faisoit bien ( poursuivit-il d'un ton railleur ) l'on interposeroit l'autorité des Magistrats , afin d'interdire pour six ans aux peintres la laque & la terre verte.

C'est en effet , répartit Damon, porter les choses dans l'extrêmité. Je sçai bien que les grands maux demandent de grands remedes : mais quel moyen de se passer d'une couleur aussi nécessaire qu'est la laque ?

Je ne la retranche pas pour toujours, reprit Pamphile : on y reviendroit , comme un convalescent revient à la viande solide qu'on lui a défendue pendant sa maladie , & d'autant plus que cette maladie étoit causée de réplétion.

Je vous entends fort bien , dit Damon ; mais quand on revient en convalescence, sçavez-vous que l'on a ordi-

nairement un trop grand appétit, & principalement des viandes qui ont été défendues pendant la maladie ?

Je le sçai fort bien, répliqua Pamphile, & c'est pour cela que l'on ordonne au convalescent un régime de vivre, jusqu'à ce que son estomac soit en état de digérer toutes sortes de viandes, & d'en faire de bon sang. C'est pourquoi après le remède de six ans, dont je viens de vous parler, je voudrois que les peintres copiassent sans discontiner deux ou trois ans, des tableaux du Titien & des autres qui ont bien entendu le coloris, & qu'ils fissent tous leurs efforts pour en découvrir l'artifice, jusqu'à ce qu'ils eussent pris une bonne habitude & qu'ils fussent en état de se servir utilement de toutes leurs couleurs.

Le régime est merveilleux, dit Damon en se mettant à rire; mais je ne tiens pas, continua-t-il, que l'exécution en soit aisée. Les tableaux bien

conduits de lumieres & de couleurs ; tels que vous les demandez, sont rares, & la difficulté de les avoir pour quelque tems est assez grande.

L'amour est ingénieux, répliqua Pamphile, & quand on aime bien, l'on ne trouve rien de difficile.

Quoi, vous voulez, lui dis-je, que le peintre traite son art comme un amant fait sa maîtresse ?

Oui, répondit Pamphile, si lui-même à son tour en veut être caressé : c'est pourquoi je vous disois tout à l'heure que pour obtenir les bonnes graces de la Peinture, le plus sûr est de les mériter. Il est vrai qu'on trouve peu de beaux tableaux à copier ; mais si l'on ne peut pas avoir toujours des originaux, que l'on se contente des belles copies, que l'on en termine seulement les bons endroits, & qu'on néglige, si l'on veut, le reste ; que l'on voie souvent les cabinets des particuliers & celui du Roi toutes les fois qu'on le pourra.

Vous abandonnez bien votre ami Rubens dans l'occasion , interrompie Damon : êtes-vous brouillé avec lui depuis que je vous ai oui tant priser ses ouvrages ?

Je vous en allois parler , quand vous m'avez interrompu , dit Pamphile , quoique je n'aie rien à ajouter à ce que je vous en ai dit autrefois. Je vous dirai seulement , à cause de la matiere que nous traitons , & de l'endroit où nous sommes tombés , que le meilleur conseil que j'aurois à donner aux peintres dont nous parlons ( si j'étois capable de leur en donner ) , ce seroit de voir pendant un an , tous les huit jours une fois , la galerie du Luxembourg , de quitter toutes choses & de ne rien épargner pour cela : ce jour seroit sans doute le plus utilement employé de la semaine. Rubens est , ce me semble , celui de tous les peintres qui a rendu le chemin qui conduit au coloris , plus facile & plus débarrassé ; & l'ouvrage

dont je vous parle, est la main secourable qui peut tirer le peintre du naufrage où il se feroit innocemment engagé.

Il faut joindre cela au régime, dit Damon en souriant. Je sçai bien, continua-t-il, que Rubens est un de vos héros de peinture, & que vous avez toujours estimé l'ouvrage qui est dans la galerie du Luxembourg, comme une des plus belles choses qui soient dans l'Europe, si l'on en retranchoit, disiez-vous, en beaucoup d'endroits le goût de dessein dont il n'est pas question présentement. Mais tout le monde n'est pas de votre goût, & ceux qui sont d'un sentiment contraire disent qu'on trouve peu de vérité dans les ouvrages de Rubens quand on les examine de près, que les couleurs & les lumières y sont exagérées, que ce n'est qu'un fard, & qu'enfin ce n'est point ainsi que l'on voit ordinairement la nature.

O le beau fard! s'écria Pamphile,

& plût à Dieu, mon cher Damon, que les tableaux qu'on fait aujourd'hui fussent fardés de cette sorte! Ne sçavez-vous pas que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet art est le plus grand peintre? La nature est ingrate d'elle-même, & qui s'attacheroit à la copier simplement comme elle est & sans artifice, feroit toujours quelque chose de pauvre & d'un très-petit goût. Ce que vous nommez exagération dans les couleurs & dans les lumieres, est une admirable industrie qui fait paroître les objets peints plus véritables, s'il faut ainsi dire, que les véritables même. C'est ainsi que les tableaux de Rubens sont plus beaux que la nature, laquelle semble n'être que la copie des ouvrages de ce grand homme; & quand les choses, après être bien examinées, ne se trouveroient pas justes, comme vous le supposez, qu'importe pourvu qu'elles

le paroissent , puisque la fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux ?

Cet artifice, dit Damon, me semble merveilleux dans les grands ouvrages.

C'est aussi dans ceux-là, reprit Pamphile, où l'on voit que Rubens l'a rendu plus sensible à ceux qui sont capables d'y faire attention & de l'examiner : car aux personnes qui ne s'y connoissent que peu, rien n'est plus caché que cet artifice.

Et Vandeyk, interrompit Damon, ne trouvera-t-il point ici quelque place ?

Quand je parle de Rubens, reprit Pamphile, j'entends, comme vous sçavez, toute son école : néanmoins vous avez raison de vouloir que l'on fasse un cas particulier de cet illustre disciple, puisque s'il n'a pas eu tant de génie que son maître, ni tant de talent pour les grandes exécutions, il l'a surpassé en bien des rencontres dans certaines délicatesses de l'art, & il est

constant qu'il a fait des carnations plus fraîches & plus véritables que Rubens.

De sorte, dit Damon, que vous feriez fort étonné si vous voyiez un prompt changement dans les peintres qui sont dans l'habitude d'un mauvais coloris.

Oui certes, répondit Pamphile; car ils prennent un chemin fort opposé à celui dont je viens de vous parler; mais ce qui me surprend extrêmement, c'est que la plupart de ceux qui louent & qui admirent les tableaux bien coloriés, bien loin de prendre la peine de vouloir les imiter dans ce qu'ils font, veulent qu'on donne des louanges à leurs tableaux, qui à l'égard de cette partie, en sont extrêmement éloignés. Ainsi jugez vous-même s'il y a lieu d'espérer ce changement si prompt, lequel ne se peut faire qu'en profitant de la vue des belles choses?

Il ne laisse pas, interrompit Damon,



que d'y avoir dans Paris beaucoup de beaux tableaux.

Ce que vous dites est vrai, reprit Pamphile; mais quoique tout le monde les regarde, tout le monde ne les voit pas; & ce que chacun y voit n'est que par rapport à sa connoissance: Je vois, par exemple, que la foule de nos peintres admire les ouvrages de Pietre Teste, qui font un chaos de bizarreries; pendant qu'ils ne connoissent pas seulement le nom d'Otho Vænius, dont les ouvrages méritent assurément beaucoup de louanges.

Otho Vænius, répéta Damon, n'est-ce pas lui qui a fait les emblèmes d'Horace, ceux des Amours divins & profane, & la vie de Saint Thomas d'Aquin?

Lui-même, dit Pamphile.

Il est vrai que je n'en ai jamais ouï parler à aucun peintre, continua Damon, & c'est peut-être qu'il n'a pas fait beaucoup d'ouvrages.

C'est pour cela, répliqua Pamphile, qu'on les doit d'autant plus tenir chers & les conserver plus soigneusement.

Mais il semble, dit Damon, que ses figures sont un peu courtes.

Si cet excellent homme, répondit Pamphile, a quelquefois dessiné ses figures un peu courtes, il a bien de quoi se faire estimer d'ailleurs. Il avoit un génie facile, sage, modéré, & n'empruntoit jamais rien des œuvres d'autrui. Il donnoit à ses figures, tel caractère de passion qu'il vouloit, & les expressions en sont pour la plupart belles & naturelles. Les pieds & les mains en sont correctement dessinés, les draperies bien jettées, les plis beaux, & dans la place qu'il est nécessaire pour marquer agréablement le nud & pour en conserver les masses : mais ce qui se voit par excellence dans ses ouvrages, c'est une admirable intelligence de lumières & d'ombres sur les figures en particulier & dans toute l'économie

de l'ouvrage, enfin l'on y voit un grand art par-tout. Aussi ne vous en étonnez-vous pas, quand je vous dirai qu'il étoit le maître de Rubens; & avec tous ces avantages, les livres que vous venez de me nommer, demeurent dans l'oubli, & sont comme enterrés à l'égard des peintres dont nous parlons, qui ne les connoissent pas.

Il ne faut pas s'en étonner, dit Damon, car il y en a, ce me semble, bien peu qui aient du goût pour ces fortes d'effets de lumieres: mais n'y a-t-il que les livres d'Ocho Vænius, où l'on voit cet agréable artifice du jour & de l'ombre?

Pardonnez-moi, répondit Pamphile, tout ce qui se voit de bien gravé d'après les ouvrage du Titien & d'après ceux de l'école de Rubens, en donne encore l'intelligence.

Et qu'appellez-vous bien graver, reprit Damon? est-ce couper le cuivre hardiment comme Goltzius, ou poli-

SUR LA PEINTURE. 255  
ment comme Bloëmart & Natalis ?

Ce n'est pas cela précisément, répliqua Pamphile. La première façon que vous attribuez à Goltzius n'y est pas même fort propre, puisque pour bien graver, il ne faut pas, s'il est possible, que le Graveur se fasse reconnoître dans son ouvrage : il doit simplement faire en sorte que l'estampe gravée fasse le même effet (à la couleur près) que le tableau qu'on se propose d'imiter.

Tous les Graveurs, dit Damon, ne font-ils pas cela ?

Non vraiment, répartit Pamphile, & il y en a peu qui le sçachent faire, lors principalement qu'ils ont à graver un tableau bien colorié & bien entendu de lumières & d'ombres; ils en imitent les figures, comme si elles étoient de sculpture & comme d'une même couleur. Cependant les oppositions qui se trouvent dans les tableaux par les différens tons de couleurs, contribuant extrêmement à leur donner de la force,

il n'est pas étonnant que leurs estampes paroissent fades , & que bien loin de donner de l'estime pour les originaux, elles ne servent qu'à les déshonorer. Ce n'est pas qu'il soit toujours nécessaire d'imiter les corps des couleurs par les degrés du clair obscur ; mais il se trouve souvent des occasions où il le faut faire indispensablement. Pour les manieres polies que vous attribuez à Bloëmart & à Natalis , elles sont sans contredit les plus agréables , quand les choses dont je viens de vous parler s'y rencontrent : mais parmi toutes les estampes où l'on voit ce bel artifice du clair-obscur, celles qui ont été gravées d'après les œuvres de Rubens, me semblent d'une beauté incomparable.

Et moi , dit Damon , j'ai vu de nos peintres , & des plus habiles , qui ne pouvoient souffrir ces estampes , parce que , disoient-ils , elles sentoient le flamand.

Si par sentir le flamand , reprit Pam.

phile; ils entendent être deffiné d'un goût qui fente l'air du pays , on peut leur pardonner cette délicatesse ; mais si par sentir le flamand , ils entendent faire un grand effet & tromper les yeux par des objets qui paroissent véritables , & par l'artifice des lumieres & des ombres qu'ils n'ont pas accoutumé de voir ailleurs ; ils n'ont assurément pas raison. Il faut estimer les choses pour ce qu'elles valent : il n'y a point de tableau parfait , & les plus beaux ne sont estimés tels que pour être les moins mal. Il est donc ridicule de mépriser un ouvrage qui n'est défectueux que par une seule chose , quand il est recommandable par beaucoup d'autres. Si le dessein n'est pas ce qu'on doit estimer davantage dans les estampes de Rubens , il y a assez d'autres parties qui les rendent considérables , & qui malheureusement pour les peintres dont vous parlez , ne leur sont point connues ; & la maniere dont vous dites

qu'ils les rejettent, est une grande conviction de leur ignorance.

Je les interrompis là-dessus pour leur demander ce que l'Académie avoit conclu sur cette matiere.

Rien, me répondit Pamphile, & je trouve qu'ils ont fait sagement. Il ne faut pas se presser si fort de conclure, il est bon de reprendre à plusieurs fois les matieres qui sont de quelque conséquence : les lumieres ne viennent pas tout d'un coup, & ce que l'on a condamné dans un tems, est bien souvent approuvé dans un autre par des raisons plus fortes. Il faut chercher de bonne foi la vérité; & s'y rendre quand on l'a une fois trouvée.

Il est vrai, dit Damon, que voilà la troisieme conférence qui se fait sur cette matiere : mais quand on auroit décidé quelque chose, seroit-ce un crime de revenir contre, & de proposer ses raisons ?

Je ne le crois pas, dit Pamphile, la

vérité doit être toujours bien reçue ,  
& l'on doit fléchir le genou devant  
elle en tout tems & en tout lieu.

Damon voulut encore demander  
quelque chose ; mais Pamphile le fai-  
fant souvenir qu'il étoit tard , lui dit  
que ce feroit pour une autre fois. Là-  
dessus , après quelques civilités de part  
& d'autre , ils se retirèrent chez eux ,  
& me laissèrent fort satisfait de leur  
entretien.







D I S S E R T A T I O N

SUR LES OUVRAGES  
DES PLUS FAMEUX PEINTRES ,  
*Comparés avec ceux de Rubens.*

J'AI parlé , dans les conversations précédentes, du mérite de Rubens d'une manière conforme aux ouvrages que j'avois vus de lui , & je ne pouvois raisonnablement en user d'une autre sorte. Ceux qui avoient vu les tableaux dont je faisois la description , & qui sans être préoccupés en avoient jugé par comparaison avec ceux des autres peintres, ont témoigné être satisfaits de mes sentimens. Quelques-uns s'y font opposés avec chaleur ; & quand pour apprendre leurs raisons de leur propre bouche j'ai voulu les joindre , j'ai trouvé que non-seulement ils me faisoient dire des choses auxquelles je

DISSERT. SUR LA PEINTURE. 237  
n'avois jamais pensé, mais qu'ils n'avoient pas eu même la curiosité de lire celles que j'avois écrites. Ils s'étoient contentés de suivre aveuglément l'opinion des personnes qui les trompoient, ou par malice ou par ignorance, & qui tâchoient de profiter en secret des vérités qu'ils blâmoient en public pour intimider les simples. D'autres, en assez grand nombre, qui n'avoient vu de ce rare génie que les tableaux qui étoient à Paris, ont suspendu leur jugement entre l'opinion des peintres vulgaires & celle que j'ai tâché d'établir en faveur de Rubens, jusqu'à ce qu'ils eussent vu par eux-mêmes si les ouvrages dont je parlois étoient des preuves suffisantes pour justifier tout le bien que je disois de leur auteur. Ils les ont vus avec étonnement, & à force de les examiner & de chercher les causes des effets qu'ils admiroient, ces ouvrages leur ont fait concevoir une si grande estime pour Rubens, qu'ils sont au-

jourd'hui les premiers à parler de lui avec éloge , & les plus attachés à son parti.

Mais quoique les ouvrages sur lesquels cette bonne opinion étoit fondée soient d'une très-grande beauté , j'en veux faire voir d'autres dont la perfection est capable de donner une idée de Rubens , plus grande encore que celle que j'avois moi-même conçue avant que de les avoir vus.

Je ne prétends point parler ici à ces esprits préoccupés , & qui ne jugent que par les yeux d'autrui ; je prie seulement les autres de vouloir bien que nous examinions ensemble ces rares tableaux , & que nous les mettions dans la balance avec les ouvrages des plus fameux peintres , parmi lesquels il suffit de prendre les plus généralement estimés , comme Raphaël , le Titien , le Corregge , Paul Véronese & le Carache.

Mon intention n'est pas de diminuer en façon quelconque , par les compa-

raisons que nous allons faire, le mérite de ces grands hommes, dont les noms seront toujours en vénération à la postérité, & qui seront éternellement estimés pour les talens qu'ils ont reçus de leur naissance & de leurs études. Raphaël, pour la beauté de son génie, pour le bon choix de ses formes, pour son goût exquis & la précision dans les mesures, pour la variété, la simplicité & la noblesse de ses airs de têtes, de ses attitudes & de ses ajustemens; enfin pour cette grace qui lui étoit naturelle & dont il assaisonna tout ce qui parloit de son pinceau. Le Titien, pour la vérité qu'il a imprimée dans ses objets peints, pour la force & la suavité de ses couleurs, pour le choix des beaux momens que l'on voit souvent dans ses figures & toujours dans ses paysages, dont les situations, les couleurs, les lumières & les touches sont précieuses; pour avoir donné aux femmes & aux enfans un caractère de grace qui

lui étoit tout particulier, & pour cette fidele & fçavante imitation de la nature. Le Correge, pour la finesse & la singularité de ses pensées, pour la pureté de son choix, pour la noblesse de ses airs de têtes, la délicatesse & la naïveté de ses expressions, le grand goût de son dessein, quoique peu correct, l'esprit de ses contours, l'épanchement de sa lumiere & la douceur de ses ombres; pour la beauté singuliere de son pinceau, pour sa maniere grande & vague; enfin pour avoir été un des plus grands peintres qui fût & qui sera jamais, sans aucun secours que celui dont la nature l'avoit pourvu, en lui donnant un génie facile & une exécution heureuse. Paul Véronese, pour l'abondance & la gentillesse de ses inventions, pour la richesse de ses ajustemens, la noblesse de ses figures, la magnificence de ses étoffes, la facilité de son travail, la beauté de son pinceau, la vie & le mouvement de chaque chose en particulier & du

tout

tout en général, & pour le caractère de vérité qu'il a sçu donner à tout ce qu'il a peint. Et le Carache, pour son génie dans les compositions, pour sa façon d'orner riche & majestueuse, pour son grand goût, sa facilité & sa correction dans le dessein, & pour s'être fait une maniere de toutes les bonnes qui étoient avant lui.

Je ne prétends point pareillement, en faisant remarquer les beautés qui manquent dans le général des ouvrages de ces grands maîtres, soutenir qu'elles manquaissent aussi dans leurs tableaux particuliers; non plus que je voudrois, en louant les perfections de Rubens, soutenir les fautes qui se trouveroient dans ses tableaux, pour petites qu'elles puissent être, mon dessein n'étant que de comparer le caractère général de chacun, lequel se doit tirer, non d'un tableau seul, mais d'un certain nombre de leurs plus beaux ouvrages.

Au reste, il semble que les choses

depuis quelque tems se font tournées d'une maniere qu'il n'est besoin d'aucun ménagement pour exposer la vérité; mais quelque disposition qu'il y ait pour la reconnoître, je ne m'attends pas qu'elle trouve entrée si facilement dans l'esprit de certaines personnes, ou qu'elle y fasse son effet si promptement, parce que ceux qui ont les yeux accoutumés aux fresques de Rome, sans distinction de ce qui y est estimable d'avec ce qui ne l'est pas, refuseront d'abord de la voir & de l'entendre; & ceux qui, après une mauvaise éducation, ont passé une partie de leur vie dans une pratique & dans des sentimens qui lui sont contraires, ne voudront pas les changer. C'est un effet de la foiblesse humaine, de ne rien faire qui puisse découvrir que nous ayons été capables de demeurer si long-tems dans l'erreur, quoique cela ne vienne pas toujours de notre faute. Il n'est pas donné à tout le monde de recevoir la vérité; il n'y a

que les grandes ames qui aient assez de lumieres pour la connoître , & assez de force pour la suivre en tout tems & en tout lieu.

Je n'entrerai point dans le détail des ouvrages de ces grands peintres que j'ai nommés, je suppose qu'on ait assez vu de leurs tableaux pour s'en être fait une idée, & la disposition entr'autres que je demande à ceux qui se donneront la peine de lire ce discours, c'est qu'ils aient un peu goûté Rubens par la vue de ses plus beaux ouvrages : car quoiqu'il y ait, ce semble, une obligation de faire toujours bien, ce seroit une injustice de juger de la capacité des gens par le premier ouvrage que le hasard nous présente. Ceux de Rubens, comme de tous les autres peintres, ont leurs différens degrés de beauté selon les tems où il a travaillé, les personnes pour lesquelles il destinoit ses ouvrages, & les lieux où ils devoient être placés ; & l'on ne doit porter un juge-



ment raisonnable de sa capacité, que sur la vue, ou des tableaux qu'il a peints lui-même dans la force de son âge, & qu'il a voulu laisser à la postérité comme un monument de sa gloire, ou de ceux qu'il a faits pour les Empereurs, pour les Rois, pour les Princes Souverains, pour les Eglises, & pour ses amis, quand il a voulu leur donner des marques de son estime & de son amitié. La chasse aux lions, par exemple, & la chute de S. Paul, ont été faites pour le Roi de Pologne, & quatre autres chasses pour le Duc de Baviere; le Saint Georges & la vue de Cadix, pour le Roi d'Angleterre; les Pèlerins d'Emmaüs, & la Magdeleine chez Simon le Pharisien, pour l'Empereur; la chute des Réprouvés, pour l'Evêque d'Anvers son intime ami; le Silene, pour sa famille, & le bain de Diane, pour lui-même.

Les tableaux d'Eglise & ceux entre autres qui sont exposés aux principaux endroits, & qui sont encore des preuves

légitimes de sa science, sont, par exemple, le S. Roch, la Descente de croix, plusieurs Adorations des Rois, plusieurs Assomptions de la Vierge, sa Purification, sa Visitation, les Miracles de S. Ignace & de S. François Xavier, & plusieurs semblables tableaux qui sont l'ornement des principales Eglises des Pays-bas, & qui peuvent se voir en estampes.

C'est, dis-je, par la vue de semblables ouvrages, que l'on peut connoître l'étendue du génie de Rubens, & la perfection dont il a été capable.

Les tableaux qui sont dans le cabinet de M. le Duc de Richelieu sont non-seulement de cette nature, mais ils en sont l'élite; & dans la vérité, on ne sçauroit trop admirer l'heureuse destinée de ces beaux ouvrages, d'être tombés entre les mains d'un grand Seigneur qui leur fait un accueil digne de sa connoissance.

Il a bien jugé d'abord par les premiers

tableaux qui lui sont venus de Rubens, que ce grand homme avoit été capable d'en peindre encore de plus beaux ; & pour en faire la recherche, il s'est mis au-dessus des difficultés, & n'a épargné ni tems, ni soins, ni dépense. L'état de perfection où ces tableaux sont montés, m'a fait naître l'envie de les décrire, afin d'examiner le mérite de Rubens en comparant ses ouvrages avec ceux des peintres les plus généralement estimés ; & les progrès que cet homme rare fait tous les jours dans l'estime des connoisseurs qui sont ou curieux ou peintres, ont fortifié cette pensée.

Mais pour faire cette juste comparaison, il faut avoir le goût & les yeux épurés. J'entends par le goût épuré, un esprit vuide, non-seulement de cette prévention grossiere qui s'empare si facilement des esprits médiocres, mais encore de celle qui se glissant insensiblement dans les meilleurs, par l'éducation, ou par une créance trop facile,

ne montre les choses que par un côté , & ne laisse plus de liberté pour voir & pour examiner les autres. Telle a été la prévention des Romains , qui n'estimoient que Raphaël ; des Florentins , qui lui préféroient Michel Ange , & de l'Ecole de Venise , qui tenoit pour le Titien , comme celle de Bologne a depuis fait pour les Caraches. Et par des yeux épurés , j'entends cette pénétration naturelle qui ne laisse rien échapper , & qui voit tout ce qu'il y a à voir dans un ouvrage : car tous ceux qui regardent des tableaux ne les voient pas entièrement ; & la raison en est qu'il ne faut pas seulement les regarder des yeux du corps , mais encore de ceux de l'esprit , & que cet esprit ne donne entrée aux choses que selon la proportion qu'il a avec elles. Il faut en un mot , pour bien juger de la peinture , avoir l'esprit d'une grande étendue , parce que ceux qui l'ont borné & qui ne sçau- roient posséder la théorie des principa-

les parties de la peinture, distinctement & toutes ensemble, jugent cependant de toute la peinture par rapport seulement à la partie qu'ils connoissent. Un homme, par exemple, qui sçaura bien l'histoire & la fable, ne donnera son approbation à un tableau qu'à proportion que l'une ou l'autre y fera fidèlement représentée.

Ceux qui aiment l'antique ne croient pas qu'on puisse faire un beau tableau s'il n'y entre de l'architecture, & si les figures peintes ne ressemblent aux statues & aux bas-reliefs antiques. D'autres au contraire qui ont été élevés dans le goût Lombard, disent que l'antique n'est bonne que pour les sculpteurs, & pourvu que les choses paroissent véritables, & que les lumières & les couleurs y soient bien entendues, ils se soucient fort peu que les formes en soient correctes. Tel qui aime la géométrie, ne regardera que les mesures & les proportions de chaque corps avec

son plan; il rapportera tout à des lignes, & ne croira pas qu'un peintre soit habile s'il ne sçait les élémens d'Euclide. Il examinera, pour ainsi dire, jusqu'aux feuilles des arbres, & ne comptera pour rien l'union des couleurs & l'effet du tout ensemble. Il y en a qui croient que tout consiste dans la correction du dessein, d'autres dans l'expression des passions de l'ame, & plusieurs enfin s'imaginent qu'ils sont obligés de trouver toujours quelque chose à redire pour être réputés connoisseurs, & pour ne pas perdre la réputation qu'il prétendent avoir de personnes éclairées en toutes choses. Ainsi personne ne porte sa connoissance au-delà des bornes de son esprit : celui-là aime une chose, & celui-ci une autre, & tous jugent par rapport à leur capacité.

Cependant il est raisonnable d'estimer tout ce qui est beau; mais par malheur tout ce qui est beau ne nous le paroît pas toujours, & quand notre

esprit n'est pas d'une grande étendue ; nous ne pouvons aimer plusieurs choses à la fois , ou si-tôt que nous commençons de trouver une chose bonne & aimable , une autre que nous aimions auparavant nous devient indifférente.

Supposé donc qu'un esprit ne soit point borné aux connoissances ordinaires , ni gâté par la prévention , il ne reste plus que de se faire une idée juste & parfaite de la peinture , afin qu'en comparant plusieurs tableaux , on en puisse juger sur cette idée , & que selon qu'ils auront plus ou moins de conformité avec elle , on en conçoive plus ou moins d'estime. Mais avant que d'entrer dans le détail des parties de la peinture , il est bon de vous en donner une vue générale ; & pour éviter la confusion , nous ferons la comparaison des peintres , & l'application de leurs ouvrages aux parties de la peinture , à mesure que nous en donnerons l'idée. Commençons par celle qui est générale.

*Idée de la peinture en général.*

La peinture est la parfaite imitation des objets visibles ; sa fin est de tromper la vue, & ses propriétés d'instruire fortement & d'émouvoir les passions.

Mais toutes ces choses qui se doivent toujours supposer, parce qu'elles sont essentielles, demeureroient froides & languissantes sans le secours des perfections qui en relevent le prix ; & de même qu'il ne suffit pas d'être homme essentiellement, & d'avoir un corps & une ame pour être un homme parfait, & qu'il faut ajouter à cette essence l'habitude des sciences & des vertus, de même aussi il faut joindre à l'imitation des objets visibles, qui est l'essence de la peinture, des qualités qui partent du jugement, de l'esprit & du génie du peintre ; de sorte que selon qu'un peintre aura plus de solidité de jugement, plus de lumière d'esprit, & plus de grandeur & d'élévation de génie, il



doit faire de plus beaux ouvrages, supposé, comme j'ai dit, cette essence de la peinture qui est la base de ses perfections; & ces perfections se font voir, par exemple, dans l'abondance & la richesse des inventions, dans l'érudition & dans la netteté des sujets allégoriques, dans la finesse des expressions; elles consistent encore à donner du mouvement & de la vie aux objets, à faire entrer dans une composition tout ce qui convient au sujet que l'on traite pour le rendre complet & agréable, & à n'y rien admettre que ce qui contribue à son expression, à donner à chaque chose son véritable caractère, & enfin à tromper agréablement les yeux d'un homme qui a de l'esprit, & qui sçait entrer dans celui du peintre & dans les sujets qu'il traite.

Voilà l'idée générale de la perfection de la peinture; faisons-en maintenant l'application aux ouvrages des plus sçavans peintres, que nous comparerons

en même tems à Rubens. Commençons par l'essence de la peinture , qui est l'imitation des objets visibles.

C'est ici où Raphaël & l'école romaine ne font que d'une médiocre considération , puisque de l'aveu de tout le monde, ils n'ont pas eu au point que l'ont possédé les Lombards, la partie qui trompe les yeux , & que nous appellons essentielle ; & de tous les Lombards celui qui l'a le mieux entendue , & qui a le plus approché de la nature , a été sans doute le Titien.

Il est vrai que cet excellent homme a peint les objets qu'il a représentés , d'une grande force , d'une grande union , & leur a donné un grand caractère de vérité , principalement aux carnations qu'il a imitées avec beaucoup de soins & de recherches , & que par cette exactitude il a mérité la palme dans le genre des portraits ; mais il est vrai aussi que Rubens ne tendant qu'à l'effet de son ouvrage , il l'a monté d'un

ton plus haut, & l'a élevé jusqu'aux fraîcheurs & au brillant de la nature, & qu'en cela il est au-dessus du Titien, comme le Titien est au-dessus de Paul Véronèse : du reste il ne lui cede ni en force, ni en union, & ce que le Titien paroît n'avoir fait qu'avec beaucoup de tems, de réflexion & d'attaché, Rubens l'a exécuté avec promptitude, avec science & avec liberté, comme le maître & le souverain de son art. Son génie même, tout élevé qu'il est, lui a permis de descendre souvent jusqu'aux minuties, qui rendent de près l'imitation plus parfaite, par la variété & la répétition des teintes; mais comme ce n'est plus que l'effet d'une grande patience, quand on possède une fois la chose à fond, & que ce travail convient plutôt aux portraits & aux tableaux d'une grandeur médiocre, Rubens qui se plaisoit aux grands ouvrages, mettoit tout son art en l'effet que doit faire un tableau dans la distance : car ses

teintes sont aussi précieuses & aussi vraies que celles du Titien, & toute la différence qui est entr'eux sur cet article, c'est que Rubens étant plus ferme dans ses principes, & que sçachant parfaitement donner à ses couleurs leur véritable place, il les employoit avec plus de promptitude & de liberté, & leur laissoit par ce moyen tout l'éclat dont elles ont besoin pour imiter parfaitement les beautés vivantes de la nature.

Pour les expressions, soit qu'elles paroissent dans le mouvement du visage, ou des autres parties du corps, soit que l'occasion les demande douces ou violentes, soit enfin qu'elles regardent les figures particulieres ou le caractère du sujet tout ensemble, Rubens a eu autant d'avantage en cette partie que Raphaël & qu'aucun autre peintre, & l'on peut même assurer avec beaucoup de fondement qu'il l'a surpassé dans l'expression générale du tableau, &

qu'il est entré plus avant dans le caractère du sujet & de l'action, qui doit être une, & à laquelle tout doit concourir : il y a répandu plus de feu, plus de vie & plus de vérité ; & l'on en sera facilement convaincu si l'on veut comparer les mêmes sujets qu'ils ont traités l'un & l'autre, comme celui des Innocens, de la Magdeleine chez Simon le Pharisien, &c. les Batailles qu'ils ont faites, comme celle de Constantin par Raphaël, avec celles des Amazones par Rubens, & les autres grandes compositions qui sont sorties de la main de ces deux peintres.

Descendons présentement dans le détail des parties de la peinture, desquelles je tâcherai de vous donner l'idée avec toute la justesse qui me sera possible, & dont personne ne pourra disconvenir. Ces parties sont l'invention, la disposition, le dessein & le coloris.

*L'Invention.*

L'invention est une partie de la peinture qui trouve les objets nécessaires dans la composition du tableau, & cette partie demande trois choses, de l'imagination, de la prudence & de l'érudition. Paul Véronese imaginoit facilement; Raphaël qui n'avoit pas tant de feu, mais qui l'avoit mieux réglé, imaginoit prudemment; & Rubens imaginoit vivement, prudemment & sçavamment, & l'on peut dire qu'en naissant la nature l'avoit abondamment pourvu de ce feu céleste que déroba Prométhée, & qui est commun aux bons peintres & aux bons poëtes; & quoique son imagination fût féconde & que les objets s'y présentassent en foule, il ne s'en laissoit néanmoins pas accabler, son jugement & sa prudence en prenoient seulement ce qui devoit contribuer, tant au plaisir des yeux qu'à l'expression de son sujet, & il en retran-

choit ce qui étoit inutile ou peu convenable.

Mais tous ces objets, qui étoient imaginés avec facilité & choisis avec prudence, portoient avec eux une érudition profonde quand le sujet le demandoit ainsi, & principalement quand il étoit allégorique, comme on le voit par le livre de l'entrée du Cardinal Infant dans la ville d'Anvers, dans lesquelles allégories sont toutes fondées sur l'antiquité : car Rubens a été non-seulement un sçavant peintre, mais encore un sçavant homme dans toute sorte de littérature.

#### *La Disposition.*

La disposition est une économie qui distribue les objets de manière qu'il en résulte un effet avantageux.

Rien n'est plus nécessaire dans la peinture que cette partie, & c'est bâtir sur le sable que de terminer les choses qu'on aura inventées, si elles ne sont

placées dans un lieu qui les fasse paroître avec avantage, & dans lequel elles puissent recevoir des lumieres & des ombres qui donnent de la force aux objets, & qui fassent reposer la vue. Une disposition mal entendue est un défaut, que ni le travail, ni le tems ne sçauroient réparer : si au contraire les objets se trouvent bien placés, les autres choses s'y joignent facilement & comme d'elles-mêmes ; enforte qu'à mesure qu'on apportera de soin aux objets particuliers bien disposés, on embellira le tout ensemble.

C'est dans ce sens que Ménandre se vançoit d'avoir fait sa Comédie, quand il en avoit disposé les scènes, bien qu'il n'en eût pas commencé le premier acte.

Cette économie n'a été connue qu'en partie par les peintres même les plus habiles. Elle comprend quatre choses ; les attitudes, les plis des draperies, les groupes, & l'effet du tout ensemble.



ble. Raphaël & les autres habiles peintres ont excellemment pratiqué les deux premières ; mais ils n'ont qu'effleuré la connoissance des groupes & l'harmonie de tout l'ouvrage ; à la réserve du Titien, qui d'un autre côté n'a pas été toujours heureux , ni dans les plis des draperies, ni dans les attitudes. Un groupe est un assemblage d'objets dont les parties éclairées font une masse de lumière , & les parties ombrées une masse d'ombre ; & cela se fait ainsi pour reposer la vue d'espace en espace , & pour empêcher qu'elle ne soit partagée en plusieurs rayons par la trop grande multiplicité des figures séparées.

Et l'harmonie du tout ensemble est un accord de couleurs & de lumières , qui doivent concourir à rendre le principal objet plus sensible. C'est encore une subordination des groupes particuliers, dont les plus foibles cédant aux plus forts, contribuent ensemble à n'en faire qu'un ; & c'est ce que le Titien

appelloit la grappe de raisin.

Raphaël à la vérité a excellemment bien entendu l'assemblage des figures, mais il a ignoré celui des ombres & des lumieres, aussi-bien que l'effet du tout-ensemble. Le Corregge qui a eu de la délicatesse & de la singularité dans ses compositions, & qui a drapé d'un grand goût, n'a point eu de beau choix dans ses attitudes. Paul Véronese a très-bien entendu l'harmonie des couleurs; mais il n'a pas connu l'artifice des groupes, non plus que le Carache. Rubens seul a réduit cette économie dans sa perfection : il a donné de la noblesse, du mouvement & de la vérité à ses attitudes; il a drapé d'un grand goût, & a mis les plis bien à leurs places, pour conserver le nud, en imitant toujours la variété des étoffes. Pour les groupes & l'effet du tout ensemble, jamais peintre ne les a si bien entendus, & ce qui paroît en cela n'être fait qu'avec peine dans les tableaux du Titien,

res, tantôt d'une façon tantôt d'une autre ; & variété pour le plaisir des yeux & pour la parfaite imitation de la nature, qui ne montre jamais deux objets semblables.

Raphaël & le Carache ont pratiqué, sans contredit, l'une & l'autre de ces deux idées du dessein ; & si par la première l'on juge de Rubens sur les ouvrages qu'il a faits à la hâte, ou dans sa jeunesse, ou sur ceux qu'il a fait exécuter par ses disciples, on le trouvera fort éloigné de Raphaël & du Carache ; mais si l'on veut lui faire justice & juger de son dessein sur les tableaux qu'il a faits, comme nous avons dit, dans son loisir & pour sa gloire, on le trouvera sçavant en cette partie ; & si l'on m'objecte que dans ces tableaux-là même, il y a encore des fautes contre la correction des mesures, je répondrai qu'on en rencontre dans Raphaël & dans le Carache, quand on veut regarder leurs tableaux sans prévention,

prévention , & se donner la peine de les examiner.

La seconde idée du dessein que je viens de donner regarde tout l'ouvrage en général , & vous trouverez que jamais peintre ne l'a mieux entendue que Rubens dans les grands sujets qu'il a traités.

Si l'on ne veut envisager le dessein que dans une figure particuliere & le chercher dans sa derniere perfection , l'on ne peut nier qu'il ne soit composé de deux choses , dont l'une consiste dans la proportion des membres , & l'autre dans l'esprit du contour. La premiere fait que ce que l'on dessine est , par exemple , le corps d'un homme ; mais la seconde y donne l'ame , & fait que ce corps paroît véritablement de chair , & qu'il est plein de sang & de vie. Un peintre qui doit être un parfait imitateur de la nature , n'est pas moins obligé à l'un qu'à l'autre , & il est certain que Rubens a beaucoup d'avantage

sur Raphaël & sur le Carrache dans l'esprit du contour. Cela se peut voir aisément en comparant les plus belles estampes de l'un & de l'autre; le Jugement de Paris, par exemple, qui est une des plus belles de Raphaël, avec le S. Michel de Rubens, ou telle autre que l'on voudra, pourvu que les Graveurs en soient habiles. Si quelqu'un pouvoit là-dessus le disputer à Rubens, ce seroit le Corregge; car les contours de ses figures sont non-seulement d'un bon goût, mais ils portent avec eux un caractère de chair & d'une chair délicate: ainsi la correction du dessein, dont la plupart ne conçoivent qu'une imparfaite idée, consiste autant dans cet esprit du contour que dans la justesse des mesures, puisque rien ne peut être correct où il y a défaut de quelque chose.

Mais si dans l'innombrable quantité d'ouvrages qu'a fait Rubens, l'abondance de ses pensées & la rapidité de son génie ne lui ont pas permis de

réfléchir continuellement sur la régularité de son dessein, il en avoit néanmoins assez pour satisfaire ceux qui ont le plus de connoissance de cette partie. Il possédoit parfaitement l'anatomie qui en est le fondement; il desinoit d'une grande maniere, d'un grand goût & d'une facilité merveilleuse, des figures de toutes proportions & des animaux de toutes les especes: si son goût de dessein ne sent pas l'antique, il a d'autres délicatesses qui ont leur mérite. On ne peut pas à la vérité s'attacher à des proportions plus belles & plus élégantes que celles des statues antiques; mais il faut en sçavoir ôter la crudité & la sécheresse dans les parties du corps comme dans les draperies. Les anciens sculpteurs ont eu leur raison pour en user comme ils ont fait; ils étoient certains que quoiqu'ils fissent, ils ne pourroient jamais persuader entièrement les yeux, & faire croire que le nud de leurs statues sont de vérita-

bles chairs, & leurs draperies de véritables étoffes : ils se sont attachés avec plus de raison à frapper la vue par la majesté des attitudes, par la grande correction, la délicatesse & la simplicité des membres, évitant toutes les minuties, qui sans le secours de la couleur ne peuvent qu'interrompre la beauté des parties; tout cela est très-beau, & il est impossible de tirer du marbre aucune chose qui puisse flatter le goût davantage, ni donner plus d'admiration. Mais les peintres qui ont de quoi imiter la nature plus parfaitement, ne doivent pas se borner aux ouvrages anciens, ni les imiter en cela; ils ne s'en doivent servir tout au plus que comme des moyens pour faire choix de la belle nature, dont les statues antiques tirent toute leur beauté. Rubens a puisé à la même source; il a cru ne pouvoir mieux chercher les beautés de la nature que dans la nature même. Il l'a choisie autant que celle de son pays le lui a pu per-

mettre , en y ajoutant ce que son idée lui fournissoit de grand & de noble , mais toujours convenable à son sujet. En effet , les Bacchantes & les Satyres qu'il a peints , par exemple , sont d'un aussi beau choix dans leur espece , que Diane & ses Nymphes dans le tableau du bain de cette déesse le sont dans le leur. Il avoit étudié avec la dernière exactitude les principes du dessein : j'ai vu les recherches profondes qu'il en avoit faites ; & ceux qui auront une véritable connoissance de cette partie admireront plutôt son sçavoir , qu'ils ne s'amuseront à critiquer les fautes qui s'y sont glissées par inadvertance.

Et certes , à voir la fermeté & la résolution de ses contours , on diroit que l'habitude qu'il avoit de dessiner , lui avoit été plutôt donnée de la nature en pure grace , qu'il ne l'avoit reçue de la regle & du compas : son esprit étoit si grand , sa main si légère & son génie si facile , qu'il faisoit absolument



ce qu'il vouloit. Ainsi s'il ne s'est pas si fort arrêté au goût de l'antique, ce n'est point par impuissance, c'est qu'il n'y trouvoit point assez la vérité du naturel dont il vouloit être un parfait imitateur. Il étoit bien persuadé, comme il est vrai, que la diversité de la nature est une de ses plus grandes beautés, & il ne trouvoit pas qu'en s'attachant aux statues & aux bas-reliefs, il pût se satisfaire assez pleinement. L'esprit de l'homme n'est pas infini, il a des bornes; & après un certain nombre de figures, ou d'airs de têtes dont le peintre a rempli son idée d'après l'antique ou autrement, il ne peut en faire davantage sans tomber dans une répétition ennuyeuse. Rubens a évité d'autant plus cette répétition, qu'il avoit de grands ouvrages à faire, & qu'il sentoit que la nature n'étoit point une carrière trop ample pour la vaste étendue de son génie; aussi n'est-il pas possible de remarquer dans quelqu'un

de ses ouvrages, de quelque suite qu'il puisse être, je ne dirai pas deux figures semblables, mais même deux aspects de têtes, deux mains, ni quelque autre partie que ce soit.

S'étant donc proposé la nature comme l'objet de ses études & de ses réflexions, il a observé exactement & avec un jugement admirable le véritable caractère des choses, ce qui les distingue les unes des autres, & qui les fait paroître ce qu'elles sont à nos yeux; & il a poussé cette connoissance si loin, qu'avec une hardie, mais sage & sçavante exagération de ce caractère, il a rendu la peinture plus vivante & plus naturelle, pour ainsi dire, que la nature même. C'est dans la vue de cet heureux succès qu'il ne s'est pas mis si fort en peine de se remplir l'idée des contours antiques, dont la plupart étant imités avec trop d'affectation, portent avec eux une idée de pierre qu'ils communiquent infailliblement aux ouvra-

ges de ceux qui s'y font trop attachés : au lieu que les contours de Rubens , comme nous avons dit , donnent au nud un véritable caractère de chair , telle qu'il l'a voulu représenter selon les âges , les sexes & les conditions : car on voit cette diversité dans les sujets qui la demandent. Dans le S. George , par exemple , elle paroît avec un merveilleux artifice ; le Saint & la Pucelle font d'une proportion digne de leur qualité & conforme aux personnes royales , sous la figure desquelles elles sont représentées. Ces deux figures sont à la vérité d'une attitude majestueuse , d'une grace & d'une noblesse à inspirer du respect ; mais toutes ces circonstances paroissent d'autant plus , que Rubens ayant dessiné la fille d'une proportion tout-à-fait délicate , a fait les trois femmes qui sont auprès , d'une taille moins avantageuse. Toutes les autres figures du tableau sont dessinées d'une proportion différente , selon la diver-

fité de leur condition & de leur âge , qu'elles font encore mieux paroître par leur opposition ; & les payfans qui font fur l'ancre du dragon , ne font pas moins beaux dans leurs mefures que les foldats , les jeunes femmes , les vieilles & les enfans le font dans les leurs ; tout y est d'un grand faire , & d'un deffein correct & réfolu. Dans le payfage de la vue de Cadix , dont la forme lui a inspiré d'en faire un fujet héroïque , & d'y représenter l'arrivée d'Ulyffe en l'ifle de Corcire , les figures y font nobles ; & dans les vues de Flandre , où il a traité des fujets champêtres , il y a mis des figures qui dans leur proportion & leur état de payfans , font admirables.

Tout cela vous doit faire voir que Rubens étoit un grand deffinateur ; & fi vous n'en êtes pas convaincu par tout ce que je viens de vous dire , foyez-le par la vue de fon tableau de la Chûte des réprouvés , dans lequel vous verrez

plus de deux cens figures nues , en des attitudes différentes , extraordinaires , dessinées d'un grand goût & d'un grand art , & qui ne pouvant être copiées d'après la nature , parce qu'elles sont toutes en l'air , ne peuvent partir que d'une main sçavante , & d'un génie consommé dans l'habitude du dessein.

*Le Coloris.*

Le dessein dont nous venons de parler , est la place & la circonscription des figures ; le coloris en est l'effet , & cette dernière partie qui donne le caractère au peintre , qui le distingue d'avec le sculpteur , & qui met la dernière perfection à ses ouvrages , n'est autre chose que l'intelligence des couleurs , des lumières & des ombres.

Dieu en créant les corps a fourni une ample matière aux créatures de le louer & de le reconnoître pour leur auteur : mais en les rendant colorés & visibles , il a donné lieu aux peintres de l'imiter

dans sa toute-puissance, & de tirer comme du néant une seconde nature, qui n'avoit l'être que dans leur idée. En effet, tout seroit confondu sur la terre, & les corps ne seroient plus sensibles que par le toucher, si la diversité des couleurs ne les avoit distingués les uns des autres. Le peintre, qui est un parfait imitateur de la nature, doit donc considérer la couleur comme son objet principal, puisqu'il ne regarde cette même nature que comme imitable, qu'elle ne lui est imitable qu'à cause qu'elle est visible, & qu'elle n'est visible que parce qu'elle est colorée.

La véritable science du coloris ne consiste pas à donner aux objets peints la véritable couleur du naturel; mais à faire en sorte qu'ils paroissent l'avoir; parce que les couleurs artificielles ne pouvant atteindre à l'éclat de celles qui sont en la nature, le peintre ne peut les faire valoir que par comparaison, soit en diminuant les unes, ou en exagérant

les autres. Un peintre qui imite simplement les couleurs du naturel , telles qu'il les voit & qu'elles paroissent , est l'esclave de la nature & non pas son imitateur. Il doit sçavoir que ses couleurs diminuent quelque tems après qu'elles ont été employées , que la distance en ternit l'éclat , que sa toile est une superficie plate , & qu'enfin il ne peut surmonter ces trois obstacles sans une parfaite connoissance de la valeur des couleurs , & sans une sçavante exagération , qui donnant plus de relief aux objets & rendant leurs caractères plus sensibles , renferme le plus grand secret du coloris.

○ Tout le monde sçait que l'école romaine n'a eu que très-peu de connoissances en cette partie , & que les Carraches & le Corregge même en laissent tout l'avantage à celle de Venise : il nous y faut donc restreindre.

○ Paul Véronese a très-bien entendu l'harmonie des couleurs , mais il n'a

point connu toute leur force, ni tout l'artifice du clair-obscur qui en est le fondement. Le Titien a sçu parfaitement l'accord & la force des couleurs, principalement dans les figures particulières, qu'il a travaillées avec un soin qui les rend égales à la nature. Rubens a possédé toutes ces choses, & si l'on trouve qu'il ait été surpassé par l'exactitude du Titien, en voyant leurs ouvrages de près, il s'est mis au-dessus de lui quand ces mêmes ouvrages sont regardés dans leur distance, parce qu'il a connu plus parfaitement encore la force de ses couleurs; il les a montées plus haut, & a poussé plus loin l'intelligence des groupes & l'économie du tout ensemble. La peinture n'est point faite pour être vue de près, non plus que la poésie :

*Ut pictura poësis erit; quæ, si propius stes,  
Te capiet magis; & quedam, si longius  
abstes.* Hor.

& il suffit que les tableaux fassent leur



effet du lieu d'où on les regarde , si ce n'est que les connoisseurs , après les avoir vus d'une distance raisonnable , veuillent s'en approcher ensuite pour en voir l'artifice ; car il n'y a point de tableau qui ne doive avoir son point de distance , d'où il doit être regardé ; & il est certain qu'il perdra d'autant plus de sa beauté , que celui qui le voit sortira de ce point pour s'en approcher , ou pour s'en éloigner. Cela étant , je trouve que c'est une perte de tems , pour ne pas dire un manque d'intelligence , que de faire un travail inutile & qui se perd , quand on regarde le tableau dans cette distance convenable. Et au contraire , il y a beaucoup d'art & de science , en faisant tout ce qui est nécessaire , de ne faire que ce qui est nécessaire.

Si nous examinons les autres qualités qui relevent l'essence de la peinture , comme la fécondité du génie pour les grands sujets , la variété , la noblesse ,

la grace, la facilité, la prudence & l'érudition, afin de n'y faire entrer que ce qui est convenable pour instruire & pour divertir, nous trouverons que non seulement il n'a été surpassé ni de Raphaël ni du Carrache, ni d'aucun autre, mais qu'en cela il a des avantages sur eux qui lui sont particuliers, & je n'en puis donner de meilleures preuves que la vue de ses beaux ouvrages & la lecture de sa vie; car c'est dans le caractère des objets que le peintre fait voir celui de son génie, & ce n'est pas sans raison que l'on dit ordinairement qu'on fait son portrait dans son ouvrage, c'est-à-dire, le portrait de son esprit. Raphaël qui étoit naturellement doux, n'a pu cacher son tempérament dans les sujets de combats & de carnage. Michel-Ange qui étoit sévère & mélancolique, a répandu son humeur dans tout ce qu'il a fait de peinture & de sculpture. Le Carrache qui étoit fier & sauvage, n'a donné aux

femmes que très-rarement cet air doux & gracieux que demande leur sexe , & ainsi des autres , lesquels ont été tous retenus , ou par le poids de leur tempérament , ou par les bornes de leur esprit.

Celui de Rubens étoit universel , & l'étendue de son génie le faisoit entrer tout entier dans les actions qu'il avoit à traiter ; il se transformoit en autant de caracteres , & se faisoit à chaque nouveau sujet un nouvel homme.

Joignez à cela qu'il avoit cultivé cet esprit dans les affaires & dans les négociations les plus importantes de l'Europe , & ne vous étonnez pas qu'un tel homme , après avoir passé la moitié de sa vie dans un commerce avec les Rois & les Princes Souverains dont il a manié les intérêts , & dont il a eu l'estime & l'amitié , ait répandu tant de noblesse , tant de grandeur , tant de force , & tant de délicatesse dans ses ouvrages.

La variété qui est une des plus grandes beautés de la nature,

*Per tanto variar natura è bella.*

& qui par conséquent est si nécessaire dans les tableaux, se voit observée dans ceux de Rubens plus que dans les autres : car son génie étoit si fertile, qu'il ne s'est pas contenté de faire voir dans un tableau seul la même diversité que dans la nature ; il a encore traité les mêmes sujets qu'il a peints sept ou huit fois d'une façon si différente, que l'on ne sçauroit y remarquer aucune chose dans l'un de ces tableaux qui soit répétée dans l'autre, tant pour les pensées, & pour les figures, que pour les aspects de têtes.

Pour la facilité, jamais peintre n'en a tant eu. Je n'entends pas seulement cette facilité qui n'est que dans le maniement du pinceau, mais celle qui est dans l'habitude des principes que Rubens possédoit si parfaitement que sa

main, pour obéir promptement à sa volonté , employoit la couleur tantôt d'une façon & tantôt d'une autre , toujours au gré des regles , & pour satisfaire son imagination pleine de feu & de discernement. C'est l'esprit tout seul qui a travaillé à ses tableaux , & l'on peut dire qu'à l'imitation de Dieu, il a soufflé ce même esprit dans ses ouvrages plutôt qu'il ne les a peints.

Après l'idée que je viens de vous donner de la peinture , & la comparaison que nous avons faite avec elle des ouvrages en général des plus habiles peintres , il est aisé de voir que l'Italie ne nous a point encore donné personne qui en ait eu toutes les parties , & que Rubens les a possédées toutes à la fois , non seulement avec certitude & par les regles , mais éminemment par la supériorité & par l'universalité de son génie : car il ne suffit pas d'avoir la connoissance des préceptes pour la perfection de cet art , il faut une ame qui ait

les mouvemens prompts & faciles , qui ait du feu pour inventer , & de la fermeté dans l'exécution. Le génie de Rubens étoit capable de produire lui seul , & sans l'aide d'aucuns préceptes , des choses extraordinaires ; mais comme il étoit naturellement éclairé & de plus Philosophe , il a bien cru que la peinture étant un art , & non pas un pur effet du caprice , elle avoit des principes infaillibles , dont il a tiré la quintessence par l'ordre qu'il sçavoit donner à ses études. Ainsi la solidité de ses principes & l'élévation de son génie lui ont donné un empire absolu sur son art , & lui ont fait faire des choses parfaites & extraordinaires tout ensemble.

Or il y a des choses parfaites dans un genre médiocre , & d'autres parfaites dans un genre élevé & extraordinaire. Plusieurs peintres ont été capables de cette première sorte de perfection , parce qu'ils ont eu certains talens proportionnés à leurs entreprises , & de

la pénétration jusqu'au degré que demandoit leur ouvrage ; & cela se voit , par exemple , dans les portraits du Titien , entr'autres dans celui du Marquis del Wasse , qui est un chef-d'œuvre précieux & digne certes de la majesté du maître qui le possède.

Mais la perfection dans le genre sublime & dans les sujets extraordinaires , ne se trouve que dans les tableaux de Rubens , & lui seul a été capable de concevoir toutes les circonstances qui peuvent soutenir l'idée des grandes ordonnances & la dignité des sujets héroïques , & d'y faire entrer toute la noblesse & toute la grace qu'ils demandent , d'y donner cette vérité , ce feu & ce mouvement qui les rend semblables à la nature ; enfin de traiter les sujets grands d'une manière grande dans toutes les parties de la peinture.

Si quelqu'un n'étoit pas assez pleinement convaincu , ou si quelque reste de prévention l'empêchoit de donner à

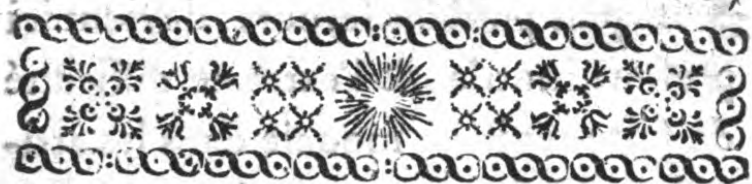
mes raisons toute l'attention nécessaire, je lui demande en grace de ne rien déterminer sur la matière dont il s'agit, qu'il n'ait consulté les juges qui lui sont les moins suspects, je veux dire ses yeux, & qu'il n'ait vu l'un auprès de l'autre des tableaux de Rubens, & ceux des meilleurs peintres d'Italie. Cette comparaison actuelle est si avantageuse à Rubens, qu'elle efface non seulement les ouvrages des autres peintres, mais encore tout ce que je viens de dire en sa faveur : c'est une preuve contre laquelle on ne peut tenir, & qui fait revenir tous les jours les personnes qui avoient pour lui le plus d'aversion, soit qu'ils se fussent laissé persuader par des gens prévenus, ou qui avoient intérêt à le détruire, soit que l'éducation eût fait en eux une habitude contraire, soit enfin qu'il n'eussent point vu par eux-mêmes les belles choses de Rubens, dont les plus exquises, sans contredit, en toutes sortes de genre, se voient dans



286 DISSERTATION, &c.

le cabinet de M. le Duc de Richelieu.  
Je vous en fais ici une foible description, qui n'est pas tant pour vous donner le plaisir des beautés que l'on découvre dans les originaux, que pour vous en conserver l'idée après les avoir vues.





DESCRIPTION  
DE QUELQUES TABLEAUX  
DE RUBENS,  
*Tirés du cabinet de M. le Duc de  
Richelieu.*

---

LA CHUTE DES RÉPROUVÉS.

**L**A chute des damnés est le plus difficile sujet qu'un peintre puisse traiter, & dans lequel il y ait plus d'occasions de faire paroître sa capacité, ou son ignorance, & les raisons entr'autres que l'on en peut donner sont, qu'y ayant une très-grande quantité de figures, il faut beaucoup de génie & de fertilité de la part du peintre, & beaucoup de variété de la part de l'ouvrage; que la nature, qui est l'objet du peintre, & dont il tire ses meilleurs conseils

& ses plus puissans secours, devient ici presque inutile; & l'extrême difficulté de faire tenir un modele dans les attitudes qui sont convenables au sujet, demande une imagination vive & nette, un esprit droit, juste, & bien rempli des regles de l'art & de la connoissance des effets de la nature; qu'y ayant des damnés de tous sexes & de toutes conditions, il faut que le peintre évite la répétition, & dessine, comme on dit, sans maniere; que le sujet ne s'étant jamais vu, l'imagination qui y supplée doit être non seulement vive, mais belle & bien réglée, pour produire quelque chose d'extraordinaire & de vraisemblable tout ensemble; que les expressions y doivent être extrêmement animées, & que tout y doit paroître dans un mouvement tumultueux & dans un désordre qui donne de l'effroi & qui n'ait rien d'extravagant. Enfin ce sujet est la coupelle & la pierre de touche du peintre, & tous ceux qui  
l'ont

l'ont traité avant Rubens, n'en ont assurément point donné l'idée qu'on en doit concevoir. On verra que Rubens s'est tiré de ce pas glissant avec avantage, si l'on veut se donner la peine de lui faire de bonne foi, en examinant cet ouvrage, l'application des choses que je viens de dire.

On voit par expérience que ce tableau produit tout l'effet qu'on en peut attendre; car personne ne le regarde attentivement qu'il ne soit frappé d'horreur, & qu'il ne descende, pour ainsi dire, tout vivant dans les enfers. Les ignorans, sans y penser, en font l'éloge aussi-bien que les plus sçavans connoisseurs; les premiers en détournant leurs yeux, après l'avoir regardé quelque tems, parce qu'il n'en peuvent souffrir l'effet terrible, & qu'il leur semble effectivement voir de véritables damnés; & les sçavans, en changeant aussi-tôt cette terreur en admiration, & en s'exaltant, pour ainsi parler, à

la vue de cet ouvrage incomparable , après en avoir examiné chaque partie , & l'effet tout ensemble.

Le caractère de ce tableau est proprement le désordre & le désespoir , dont Rubens n'a point eu d'autre modèle que l'idée qu'il s'est faite de ces paroles de l'Évangile : *Allez, maudits, aux flammes éternelles, le séjour du désordre & de l'horreur.* Cette horreur & ce désordre paroissent dans tout l'ouvrage. C'est un grand nombre de malheureux abandonnés à la rage & au désespoir , qui par la pesanteur naturelle de leurs corps , & par la manière dont ils sont disposés , semblent être dans le moment d'une chute actuelle & précipitée , pendant qu'une infinité d'autres sont brûlés dans les flammes , ou plongés , selon les termes de l'écriture , dans un étang de soufre ; & pour trouver de la diversité dans ses figures , il a représenté ces damnés sous la laideur des sept péchés mortels , qu'il a marqués particu-

lièrement par le dragon à sept têtes de l'Apocalypse ; & chacun y est diversement tourmenté, selon la diversité de son crime, & toujours par où il a offensé ; mais cela avec une variété si ingénieuse, qu'il ne se peut rien davantage ; & la seule chose en quoi toutes ces figures se ressemblent, c'est qu'elles portent avec elles un caractère de malédiction.

L'on voit dans l'Apocalypse que sous le nom de bête, il faut entendre, tantôt le démon, & tantôt le péché ; & de là le peintre a pris occasion, pour augmenter ce caractère d'horreur, de donner aux démons celui de quelque animal, & de leur ôter par ce moyen toute apparence de pitié. C'est encore sous la figure de bêtes qu'il a exprimé plus précisément dans le bas du tableau les sept péchés capitaux, par les animaux qui en sont les symboles ; l'orgueil, par le serpent, qui persuada à nos premiers parens de se faire comme des dieux ;

l'envie, par le chien, le plus jaloux & le plus envieux de tous les animaux; la colere, par le lion, qui n'en fort, dit-on, jamais; la paresse, par l'âne; la gourmandise, par le singe, que les naturalistes disent avoir le goût de plus fin; la luxure, par la truie, à cause de la saleté de ses plaisirs & de la fécondité de son espece; & l'avarice, par le dragon, qui, dans le jardin des Hespérides, sans faire aucun usage de l'or, ne vouloit pas que personne en approchât. Tous ces animaux sont exposés à nos yeux dans le plus grand excès de leur rage pour tourmenter les réprouvés.

Les attitudes y sont toutes extraordinaires, toutes diverses, mais toutes belles & scávantes; & les contorsions bizarres qui s'y rencontrent, ne sont que pour exprimer plus naturellement la violence de leurs tortures. Ces attitudes suppléent aux expressions des têtes, quand les visages en sont cachés; mais elles leur prêtent un mutuel

secours quand ils ne le font pas.

Le dessein en est scavant & d'un grand goût, & l'extrême difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité de se servir du naturel pour peindre, ou dessiner ces fortes d'actions qui sont en l'air, doit nous convaincre pleinement que Rubens étoit très-scavant dans la partie du dessein, & que son génie, joint à une expérience consommée, le rendoit maître absolu de son art & de ses règles.

Les expressions des têtes sont vives & pénétrantes, & on y voit la nature de leur crime & l'excès de leur tourment.

Les liaisons d'objets, si nécessaires en peinture, ou, pour parler comme les peintres, les groupes qui se rencontrent en ce tableau, sont inventés avec tant d'imagination, tant d'esprit & tant d'art, qu'ils surpassent de beaucoup tout ce qui s'est fait jusqu'ici dans ce genre; & quelque débrouillés que



soient ces groupes, & séparés les uns des autres, ils concourent néanmoins tous à l'assemblage des lumières & des ombres, & à l'effet du tout ensemble; en sorte que ce grand fracas de figures se laisse voir avec autant de facilité & de repos que s'il n'y en avoit qu'une seule; & ce qui est de remarquable entr'autres choses dans ce grand ouvrage, c'est qu'il n'y a rien d'inutile, & que les moindres choses considérées toutes en particulier, paroissent un effort de l'imagination du peintre: enfin tout contribue à l'unité d'objet, par une admirable intelligence de lumière & d'ombre, comme tout contribue à l'unité d'action, par une expression générale & particulière de tout ce que l'on peut imaginer de plus terrible.

L'artifice du coloris y est merveilleux dans son accord, dans son opposition & dans sa variété, & cette variété de carnations, parmi un si grand nombre de figures nues, n'est pas une des

moindres perfections du tableau.

Il y a tant de beautés dans le général & dans le particulier de cet ouvrage , qu'il faudroit un long discours pour en faire une description bien exacte ; & après tout , j'avoue que celui que je m'efforcerois de faire , seroit fort au-dessous de l'idée que j'en conçois. J'ajouterai seulement que cet ouvrage , qui est le désespoir des damnés , est aussi celui des peintres ; car la vue des autres ouvrages de Rubens leur échauffe bien l'imagination , & leur laisse croire qu'en s'efforçant de les imiter , ils pourroient avec le tems parvenir à quelque chose de semblable : mais en voyant celui-ci , ils confessent tous qu'il est inimitable , & que si Rubens , par ses autres productions , a , ou égalé , ou passé tous les peintres , il s'est mis par celle-ci au-dessus de lui-même , & ne permet pas d'espérer qu'à l'avenir nous puissions rien voir qui en approche.

*Ce tableau a 11 pieds de haut sur 6 pieds de large , & les figures ont un peu plus d'un pied.*

---

### LA CHASSE AUX LIONS.

Quatre chasseurs à cheval & trois à pied , qui sont aux prises avec un lion & une lionne , font la composition de ce tableau. La disposition n'en est que d'un seul groupe , en cette manière : un cheval blanc qui se cabre , & le lion qui est sauté sur sa croupe pour dévorer le chasseur qu'il mord au ventre dans le moment que ce cavalier se jette à la renverse , sont les objets les plus avancés. Le cheval chargé de l'homme & du lion du côté droit , est contraint en se cabrant de se laisser aller du côté gauche , & fait voir , par son action violente , qu'il souffre & du poids qu'il porte , & des ongles du lion qui lui entrent dans la chair. Les trois autres cavaliers qui sont sur le derrière & dans

le tournant du groupe, étant venus au secours, tâchent avec leurs armes de tuer cette bête, l'un en lui portant un coup de sabre, l'autre en lui perçant le col avec une pique, & le troisieme en lui enfonçant son javelot dans les côtes. De ces quatre chevaux, il y en a deux qui se cabrent & deux qui ruent, & tous quatre de différens aspects. Au bas de ce même groupe est la lionne, qui la gueule ouverte & le nez froncé, va dévorer un homme qu'elle vient de terrasser, si ce malheureux chasseur & celui qui tâche de le secourir, ne l'en empêchent par les coups d'épée dont ils sont prêts de la percer.

De l'autre côté, le troisieme chasseur à pied expire des blessures que ces animaux lui ont faites; il est sous les pieds des chevaux, l'épée encore à la main, les bras étendus sur la terre, & la tête tournée sur le devant du tableau. L'expression de cet homme mourant, & la peur que les deux chasseurs qui

font attaqués font paroître par les traits & par la couleur de leurs visages, font d'une beauté extraordinaire. Cet ouvrage est en toutes les parties des plus parfaits qui se puisse voir; le coloris en est des plus forts, & il seroit à souhaiter que ceux qui blâment tant le dessein dans Rubens, & qui prétendent bien sçavoir cette partie, eussent dans leurs contours la même correction, la même résolution & le même caractère de vérité.

*Ce tableau a 12 pieds de large & 7 pieds de haut; les figures en sont grandes comme nature.*

---

**SUSANNE AVEC LES DEUX**

**VIEILLARDS.**

Susanne, qui est la figure principale de ce tableau, est assise auprès d'une fontaine: elle croise les bras fortement

sur son sein ; elle plie le corps en devant , & tourne la tête du côté des vieillards qui la surprennent , & qui font néanmoins séparés d'elle par une balustrade. Notre peintre , qui cherche toujours à plaire aux yeux par la diversité , en fait paroître avec beaucoup d'esprit dans ces vieillards ; car il y en a un dont la passion est secondée de la force du corps , & l'autre paroît ne l'avoir plus que dans l'esprit. Le premier qui est plein de vigueur , & dont le visage est enflammé & satyrique , passe par-dessus la balustrade sans délibérer , & suit l'ardeur de son tempérament. L'autre est un homme pâle & cassé de vieillesse , & qui appuyé sur une branche d'arbre , regarde avec avidité l'objet de sa convoitise , laquelle il ne peut plus satisfaire. Il y a une admirable union dans ce tableau , & le corps de la Susanne est d'une exacte recherche de couleur , & d'une grande intelligence de lumière.

*Ce tableau a 2 pieds & demi de haut ;  
& 3 pieds & demi de large ; les figures  
sont demi-nature.*

---

### LE SAINT GEORGE.

Rubens voulant donner des marques de sa reconnoissance au Roi d'Angleterre, qui l'avoit comblé de biens & d'honneurs dans le tems de son ambassade en ce Royaume, crut ne pouvoir mieux s'en acquitter qu'en lui faisant ce tableau. Il choisit pour sujet l'histoire de Saint George, parce qu'il n'y a point de Saint pour lequel la noblesse angloise ait plus de vénération que pour celui-là : elle le prend pour son Patron, & les Chevaliers de la Jarretiere l'ont choisi pour leur protecteur. Le Roi en fait célébrer tous les ans la fête au château de Windsor, le jour qu'elle arrive, qui est le 23 d'Avril. Quoique ce lieu soit à huit lieues de Londres, Sa Majesté ne man-

que jamais de s'y trouver avec tous les Chevaliers, pour présider à cette magnifique assemblée.

Ce tableau est enrichi d'un beau paysage, que la Tamise divise en deux un peu diagonalement. La partie qui est au-delà de cette riviere est la vue de Windsor, où l'on fait des feux de joie. Et dans la partie du paysage qui est en-deça, on voit représenté Saint George armé de toutes pieces, & triomphant de la mort du dragon. Il tient cet animal par un lien dont il fait présent à une jeune pucelle, que l'on voit peinte ordinairement dans tous les tableaux de ce Saint. Je ne vous dirai pas bien assurément sur quoi cette tradition est fondée, n'y ayant point d'auteur grave qui en ait écrit. Voici seulement de quelle maniere les figures sont disposées.

Le Saint, qui est le portrait du Roi d'Angleterre Charles I, est au milieu du tableau. Il a un pied à terre &



l'autre sur le corps du dragon qu'il présente à la pucelle , laquelle est pareillement le portrait de la Reine. Cette pucelle a un air noble & modeste ; la peur qui donne du mouvement à toutes les autres figures , ne paroît point sur son visage. Derrière elle sont trois femmes qui semblent être de sa suite ; elles se tiennent l'une l'autre , & montrent en se retirant que l'admiration & la joie qui paroissent sur leur visage , ne sont pas sans mélange de crainte. D'un côté & sur le devant du tableau sont deux foldats , dont l'un est à pied & tient par la bride le cheval du Saint , & l'autre est à cheval & tient un étendard de tafetas blanc qu'une croix rouge sépare en quatre , qui est la bannière d'Angleterre. Ce cavalier est tellement de relief qu'il paroît hors du tableau. Du même côté & sur la même ligne du Saint , est un antre couvert d'arbres , sur lequel sont montés des payfans pour voir plus en sûreté l'événement du combat.

Quelques payfans s'avancent & se tiennent aux arbres pour regarder; d'autres sont à terre, appuyés sur le coude, comme se plaignant encore du dommage qu'ils ont souffert, & d'autres sont en d'autres actions.

Du côté opposé sont des femmes de tout âge, qui se sont approchées après la défaite du dragon. Quelques-unes ont leurs petits enfans avec elles; & toutes en diverses manieres rendent graces au ciel de leur avoir envoyé un libérateur.

Au milieu & sur le devant, sont différens restes de cadavres qui ont servi de pâture à cet horrible animal.

L'on voit une Gloire dans le ciel où deux Anges tiennent chacun une couronne, l'une de laurier pour le Saint, & l'autre de fleurs pour la pucelle.

Ce tableau plaît infiniment à tout le monde; aussi est-il admirable en routes ses parties, & je ne crois pas qu'il y en ait un au monde dans lequel il se

rencontre tant de diversité, paysages, animaux, figures de tous âges, de tous sexes & de toutes conditions, & chaque chose y est admirable dans son caractère.

*Ce tableau a 4 pieds de haut, & 7 pieds de large; les figures ont un pied & demi.*

---

### LA REVEUSE.

C'est une jeune fille dont l'attitude est d'une personne fort occupée intérieurement : elle est assise, les genoux croisés, les mains sans action, dont l'une est posée négligemment sur sa cuisse, & l'autre à moitié fermée semble soutenir sa tête qui est un peu baissée, & qui regarde en bas sans rien regarder, à la manière de ceux qui rêvent. Cette figure est la plus belle, la plus noble & la plus gracieuse qu'on puisse voir, d'un dessein correct, d'un coloris admirable, & d'un pinceau libre & vigoureux.

*Ce tableau a 5 pieds & demi de haut,  
& trois pieds & demi de large; la figure  
en est grande comme nature.*

---

### LA PÉNITENTE,

*Ou la Magdeleine aux pieds de JESUS-  
CHRIST, chez Simon le Pharisien.*

L'Écriture dit que Jesus ayant été convié à manger chez Simon le Pharisien, une femme pécheresse, que l'on croit être la Magdeleine, l'y vint trouver; & se tenant à ses pieds, elle les arrosa de ses larmes, les essuya de ses cheveux, les baïsa, & y répandit du parfum: elle ajoute que cette femme ayant donné de grandes marques d'amour, notre Seigneur dit à ceux qui étoient à cette même table, que *beaucoup de péchés lui étoient remis, parce qu'elle avoit beaucoup aimé.* Le peintre a choisi pour son sujet le moment que ces paroles venoient d'être prononcées: on en voit dans ce tableau

la cause & l'effet , c'est-à-dire l'amour de la Magdeleine & la bonté de Jesus-Christ d'un côté , & le scandale des Pharisiens de l'autre.

Je n'entrerai point ici dans la question , sçavoir si dans ce repas l'on étoit couché à table à la façon des Romains , ou si l'on y étoit assis à la maniere des Juifs : il y a des autorités dans l'écriture pour & contre ; & des auteurs graves qui ont commenté ce passage après les Peres , n'ont rien décidé là-dessus.

La scene du tableau est un lieu ouvert , orné d'architecture. La table est carrée comme le *triclinium* des anciens , où l'on tenoit neuf , trois à chaque côté , le quatrieme demeurant vuide pour servir les viandes. C'est de ce quatrieme côté que la Magdeleine paroît au milieu du tableau , baignée de ses larmes , baissant , & essuyant de ses cheveux les pieds de notre Seigneur , selon les termes de l'Évangile.

Le Christ est sur le devant , à la place

principale, à main droite du regardant, accompagné de trois de ses Apôtres; & vis-à-vis de lui du côté gauche, est Simon le Pharisien & quatre autres de sa secte. Trois valets & une servante qui sont dans le fond du tableau, emportent diversement les plats qu'ils viennent de dé servir. Toutes ces figures, qui font la composition du tableau, sont disposées d'une manière avantageuse pour faire paroître de belles parties, & pour donner, par leurs attitudes contrastées, plus de vie & plus de mouvement dans tout l'ouvrage.

La différence des caractères & des personnes se donne facilement à connoître, non-seulement par les habits qui en sont les marques extérieures; mais encore par la physionomie & par les expressions, qui sont le portrait de l'ame, & qui découvrent le fond des cœurs. La douceur, par exemple, la bonté & la miséricorde sont imprimées sur le visage & dans toute la personne

du Christ, & l'on voit qu'il parle avec une douceur convenable à son caractère. Les Apôtres ont un air simple & grossier, & principalement ceux qui sont les plus proches du Christ, afin de faire paroître, par leur opposition, la noblesse de leur maître.

Les Pharisiens, au contraire, font voir sur leurs visages l'envie, l'hypocrisie & la superbe, & l'on remarque entr'autre chose, par le mouvement qu'ils se donnent, qu'ils sont scandalisés des paroles qu'ils viennent d'entendre : ce que le peintre a représenté avec une diversité très-ingénieuse.

Car Simon, le principal d'entr'eux, marque admirablement bien ce caractère, par les mains qu'il a sur les bras de sa chaise, les coudes élevés, le corps penché en devant, le visage pâle, les sourcils élevés, les yeux fort ouverts, la tête avancée, & regardant fierement notre Seigneur, il semble lui dire ces paroles d'indignation : *Qui est celui-ci*

*qui prétend même remettre les péchés ?*  
 Deux autres écoutent attentivement ce que dit Jesus-Christ , comme quelque chose de fort extraordinaire & qui blesse leurs intérêts : un bon vieillard l'observe avec ses lunettes ; & le cinquieme qui est au fond de la table , a la coupe encore à la main , lequel , à voir son embonpoint , est un de ces Phari- siens *qui mettoient sur les épaules d'au- trui des fardeaux qu'on ne pouvoit por- ter , & qui n'auroient pas voulu les tou- cher eux-mêmes du bout du doigt.*

Les expressions des passions de l'ame sont merveilleuses dans cet ouvrage , principalement celles de la Magdelei- ne , qui , parmi le torrent de ses larmes , fait voir admirablement l'excès de son amour.

Enfin il y a tant de grandeur & de noblesse dans ce tableau , & il est exé- cuté avec tant de force & de résolution , qu'il faut confesser en le voyant qu'il n'y a rien des autres peintres qui en



approche ; & pour moi qui ai vu tout ce qu'il y a de beau en France & en Italie du Titien & du Georgion , j'avoue que rien ne m'a tant frappé pour la force , que ce tableau & celui du Silène.

*Ce tableau a 5 pieds & demi de haut, & 7 pieds & demi de large ; les figures en sont grandes comme nature.*

---

### LE BAIN DE DIANE.

Le peintre a choisi le moment qu'Actéon s'étant égaré, se trouve par hasard à la fontaine où Diane avoit accoutumé de se baigner au retour de la chasse. Ce lieu est un antre de pierre-ponce & de tuf que la nature a formé en arcade, à main droite de laquelle est une fontaine gazouillante. Ce fut, dis-je, dans ce moment que la Déesse étant deshabillée, & se faisant laver par ses Nymphes qui puisoient de l'eau dans des vases pour la lui verser sur le corps, est surprise par ce malheureux chasseur. Il

est au coin du tableau derrière un arbre , d'où il s'avance comme pour voir avec avidité un objet surprenant & agréable : l'expression de son visage fait voir qu'il y prend un plaisir sensible , & qu'il est consolé de son égarement. Quelques Nymphes l'ayant aperçu, nues comme elles étoient, se détournent en désordre, se cachent le sein de leurs mains , & se mettent à crier , pour avertir les autres de leurs compagnes , qui prenant soin de leur chaste maîtresse , s'empressent de la secourir , & l'entourent pour la dérober aux regards d'Actéon. Il y en a une qui lui voulant remettre promptement sa chemise , la lui jette sur le corps , pendant qu'une autre lui lave les pieds , & que deux de ses compagnes se baignent sous le ceintre de la grotte. Diane au milieu de ses Nymphes , semble être dans le commencement de sa peur , laquelle ne lui ôte ni sa noblesse , ni sa fierté , & ces deux qualités paroissent dans l'air

de son visage & dans la majesté de sa taille, & tout ce qui est en sa personne porte le caractère d'une divinité.

Du reste, cet ouvrage est peint d'un goût tout différent des autres tableaux de Rubens, sur-tout pour les carnations, dont quelques-unes sont ici d'un blanc de lait & d'une chair si délicate, que le Titien même n'en a jamais fait de semblables. Enfin ce tableau est d'un caractère si fleuri, si délicat & si précieux dans toutes ses parties, qu'il n'y a point de termes pour s'en bien expliquer. Rubens le peignit en Espagne au milieu des plus beaux ouvrages du Titien; & c'est-là qu'ayant compris l'artifice de ce grand maître, il voulut le passer dans ce tableau. En effet, il le peignit avec tant d'amour, qu'il l'a toujours regardé comme son favori, qu'il l'a conservé chez lui comme son enfant bien aimé, & que n'ayant pu se résoudre à le perdre de vue pendant sa vie, il le laissa en mourant à son meilleur ami.

*Ce*

*Ce tableau a 6 pieds de large sur 4 pieds de haut ; les figures sont un peu plus que demi-nature.*

---

### LE MASSACRE DES INNOCENS.

Le peintre a choisi pour la principale scène de cette action , la place de devant le prétoire, comme le lieu le plus propre à faire naître des circonstances qui enrichissent un sujet, & qui donnent au tableau plus de noblesse ; aussi voit-on en cet ouvrage tout ce que l'imagination peut inventer de plus avantageux dans un pareil spectacle : la cruauté des bourreaux animés par la présence des Magistrats , le carnage des Innocens, les manieres différentes dont on les fait mourir & dont on les arrache du sein de leurs parens ; la tendresse des meres, leur piété pour leurs enfans, leur force & leur courage à défendre ces petits innocens, leurs lar-

mes , leur fureur contre leurs bourreaux , leur défefpoir & leur abandon.

Quoiqu'il y ait près de foixante figures dans le tableau, & toutes en de violentes agitations, néanmoins la difpofition en est fi bien entendue que l'œil n'est point du tout embarrassé par la variété des objets.

Le tableau est divisé en trois groupes principaux , lesquels dominant sur le reste de l'ouvrage qui leur sert de fond. Ces groupes sont composés de plusieurs corps que le peintre a assemblés avec industrie , & sur lesquels la vue se porte avec le même repos & la même facilité que s'il n'y avoit que trois objets dans tout le tableau.

Comme l'œil se doit porter naturellement au milieu de l'ouvrage , le groupe qui y est placé l'y attire par la force & par l'éclat de ses couleurs. Il est composé de quatre femmes, dont la désolation est exprimée différemment, & touche le cœur de compassion,

qui est un des mouvemens de l'ame le plus naturel & le moins capable de faire de la peine au spectateur ; le peintre ayant réservé dans les groupes des côtés où les femmes sont d'un caractère moins noble, d'y faire voir les effets d'un extrême, mais d'un juste emportement dans les meres, & de la dernière barbarie dans les bourreaux.

D'un côté du tableau est le palais de la Justice, où l'on monte par cinq degrés, & dont le vestibule est gardé par quatre soldats armés qui en empêchent l'entrée. Plus haut & près des bords du tableau sont deux Magistrats assis comme dans leur tribunal, pour tenir la main à l'exécution de l'arrêt, & cet arrêt est affiché sur un pilier auprès d'eux, & contre lequel deux bourreaux prenant ces innocens par les pieds, leur brisent la tête, & en ont déjà fait un monceau que l'on voit auprès de ce pilier, pendant qu'un autre bourreau leur apporte deux petits enfans don-

est chargé , & dont l'un tend les bras à sa mere, qui monte avec empressement les degrés du palais pour le suivre, mais qui en est empêchée par un soldat qui met sa pertuisane au-devant d'elle.

Sur ces mêmes degrés est une mere qui embrasse & qui baise son enfant expirant entre ses bras ; elle est comme pâmée, & ne sçait où elle va , ni ce qui l'environne ; de sorte que sa suivante, qui est derriere elle , est contrainte de la retirer d'entre les armes des soldars, pour éviter leur insolence. Auprès de ces femmes & au milieu du tableau se voit une dame de qualité , dont le désespoir ne lui permet plus de chercher de secours ni de côté , ni d'autre ; ses bras , sa tête , ses yeux , tout son corps se portent avec violence du côté du ciel, comme pour demander vengeance de l'outrage qu'on lui fait, & de la douleur qui l'accable, Le reste de ce côté est occupé par différentes actions violentes des meres qui défendent & veu-

lent sauver leurs enfans, & des foldats qui les leur arrachent, & qui font en action de percer ces petits innocens. L'une mord au bras celui qui lui ravit son fils ; l'autre tenant le sien par la main, pour ne le point abandonner, est contrainte de céder à la force d'un foldat qui lui appuie fortement sous la gorge le pommeau de son épée : cet endroit est un des plus admirables du tableau ; car la force & la fierté de ce foldat, la foiblesse de cette femme, & sa persévérance à vouloir sauver son enfant, la délicatesse de cet innocent, opposée à la dureté des armes sur lesquelles il est ; les attitudes & les proportions de ces trois figures, tout cela, dis-je, est merveilleux dans son choix, dans ses oppositions & son assemblage. Il y a une troisieme femme qui est renversée par terre sur le devant du tableau, & qui sans songer au mal qu'elle se fait, prend à pleine main la lame de l'épée qui va percer son fils, tandis qu'une



vieille, pour détourner ce coup, arrache les cheveux du soldat, & le tirant en arriere de toute sa force, elle lui fait faire une grimace épouvantable.

Au milieu de ce grand désordre, il y a une jeune femme qui, sans s'appercevoir du tumulte & des cris épouvantables qui l'environnent, leve ses bras & se désespere à la vue de son enfant qu'un bourreau tient par les pieds, en action de lui briser la tête contre le piédestal d'une colonne.

De l'autre côté, sur le devant du tableau, il y a deux femmes que la colere & le désespoir animent contre un bourreau qui leur enleve de force leurs enfans. L'une défend le sien qu'elle tient encore, & fait entrer ses ongles dans le côté du soldat, pendant que l'autre le déchire au visage pour venger la mort de son fils, que ce barbare tient sous l'épée d'un autre soldat qui le perce.

Quatre enfans étendus sur le carreau

& baignés dans leur sang, achevent de remplir cet endroit , avec une mere défolée & attachée contre terre sur le visage de son fils , laquelle se baigne elle-même, & dans le sang, & dans ses larmes.

Au coin de ce même côté , un chien qui s'avance par-dessus le corps mort d'un innocent , boit avec avidité du sang qu'il voit couler sur la terre ; ce qui donne encore plus d'horreur de cet affreux spectacle.

Au fond de ce groupe on remarque un reste de vieux palais , & quelques bâtimens en perspective.

Dans le lointain se voient des femmes qui en fuyant tâchent de sauver leurs enfans , & qui sont poursuivies par des cavaliers , dont on voit près de là quelques escadrons , commis apparemment pour favoriser cet horrible massacre. Un peu plus sur le devant, & dans le demi-loin , font deux peres qui , les poings fermés & tenant des

pierres, s'en vont en menaçant. Au haut de ce côté, pour ne point laisser trop de vuide, & pour l'équilibre du tableau, le peintre a placé trois Anges qui répandent des fleurs en témoignage d'allégresse, & comme pour recevoir en triomphe ces petits innocens. Il y a dans cet ouvrage une grande variété en toutes choses, & l'expression des passions y est d'une beauté & d'une délicatesse surprenante.

---

#### *L'ENLEVEMENT DES SABINES.*

Les Romains ayant jugé à propos pour enlever leurs voisines, de les attirer par des jeux publics, le peintre a supposé que ces exercices se devoient faire dans un lieu agréable, & il a tâché de le rendre tel par l'architecture Ionique qui en fait l'ornement, par l'amphithéâtre couvert de tapis magnifiques pour y recevoir les Sabines, & par la présence de Romulus.

Ce Roi est assis comme sur un trône, & de-là il donne ses ordres pour l'exécution de son dessein, avec un air qui fait aisément juger de la grandeur de son caractère. L'amphithéâtre est rempli de femmes qui commencent à s'épouvanter de l'enlèvement de leurs compagnes, & de l'empressement des soldats Romains qui viennent à elles, & qui montent sur cet amphithéâtre pour leur en faire autant. Quoiqu'il n'y ait que deux passions dans tout le tableau, la joie & la crainte, elles y sont exprimées avec autant de différence qu'il y a de figures. Les unes ont recours à leurs mères, & leur tendent les bras, les autres sont occupées du soin de sauver leurs filles. Il y en a qui paroissent résister de bonne foi, & d'autres qui dans le fond n'étant pas fâchées qu'on les enleve, tâchent seulement à sauver les apparences. Il y en a une qui se cache en bas de peur qu'on ne la trouve, & une autre qui étant en haut, &

faisant semblant de se cacher, retourne la tête de peur qu'on ne l'oublie ; aussi est-ce à mon avis de toutes ces Sabines celle qui mérite le moins d'être oubliée. Elles n'étoient pas venues tellement seules pour prendre le divertissement des jeux , que quelques Sabins ne les eussent accompagnées : il y en a un entr'autres derrière l'amphithéâtre , qui voyant monter un soldat pour prendre sa fille , tient son sabre à la main , le cache derrière lui , & s'appête à le décharger plus sûrement sur le corps du Romain.

Tout cet ouvrage ensemble dont je viens de vous faire le détail , sert de fond à trois groupes principaux qui sont sur le devant du tableau. Celui du milieu attire la vue plus que les autres , par la force , la vivacité & l'opposition de ses couleurs : il est composé de deux Romains qui emmenent deux Sabines , lesquelles expriment leur affliction tout-à-fait différemment ; car l'une se

laisse conduire & marche le corps courbé, la tête & les yeux baissés, les doigts entrelacés, & le dedans des mains tourné du côté de la terre : l'autre, au contraire, les yeux & la tête vers le ciel, les mains en haut & fermées l'une contre l'autre, s'arrête & résiste à son ravisseur. Ce ravisseur est le portrait de celui qui a fait faire le tableau, & qui a désiré que la Sabine qu'il enleve fût aussi le portrait de sa femme.

Les deux groupes des côtés sont tout-à-fait différens entr'eux, & composés de figures dont les aspects sont opposés. L'un représente l'enlèvement d'une fille de qualité qu'un officier à cheval prend par le milieu du corps avec l'aide d'un soldat à pied : on voit sur le visage du cavalier, & l'attention à ce qu'il fait, & la crainte tout ensemble de blesser sa Dame. Le groupe de l'autre côté est une payfane qu'un soldat tire de toute sa force par le devant de la juppe; de sorte que la pauvre fille

se trouvant surprise , & voulant se baisser pour se mieux défendre, est prête de tomber à la renverse , pendant que sa mere s'avance pour la retenir. Les caracteres des qualités & des naissances si opposées de ces deux Sabines , se voient en tout ce qui les accompagne, en leur air, leur teint, leur taille, leurs habits, & en la maniere dont elles sont enlevées.

Ce tableau, comme vous voyez, est un sujet de désordre aussi bien que celui des Innocens, avec cette différence néanmoins que celui-ci est un désordre de joie, & celui-là un désordre de cruauté. Dans l'enlèvement des Sabines, la sérénité du ciel, la richesse des bâtimens, la fraîcheur des couleurs, tout y inspire la joie; au lieu que dans le Massacre des Innocens tout y ressent la désolation; & si le ciel y est lumineux du côté des Anges qui se réjouissent, il est couvert sur l'horizon du côté de la terre, laquelle paroissant plus

claire que le ciel qui lui sert de fond ,  
a quelque chose de mélancolique.

---

*LE COMBAT DES AMOZONES.*

Ce combat est apparemment celui dont parle Hérodote , où les Amazones furent défaites par les Athéniens : cela se voit particulièrement par la chouette d'Athènes , qui y paroît avec les étendards. La disposition de ce tableau est une des plus belles & des plus ingénieuses que l'on puisse imaginer. Le peintre a choisi pour le champ de bataille les bords du fleuve Thermodon , d'où il prend occasion de faire paroître tout ce qui se passe de plus terrible dans un combat. Il a fait voir en celui-ci la déroute & le courage tout ensemble des Amazones , & l'on ne peut voir cet ouvrage que l'imagination ne soit frappée de l'un & de l'autre caractère.

Le tableau contient près de cent figures , dont la plupart composent les



trois principaux groupes qui dominent sur tout l'ouvrage. Celui du milieu est un point où le fort de l'action se passe ; ce qui s'y présente d'abord à la vue, est une Amazone qui tombe à la renverse de son cheval, & s'expose à périr plutôt que d'abandonner son étendard que deux soldats lui arrachent d'une main, pendant que de l'autre ils sont prêts, l'un à la percer de son épée, & l'autre à lui décharger un coup de sabre. Dans le tournant de ce groupe, l'on voit Talestris, Reine de ces courageuses femmes, qui, la hache à la main, est arrêtée & faite prisonnière par deux cavaliers. On y voit deux chevaux cabrés qui se battent, & qui ont sous leurs pieds le tronc d'un Athénien, dont une Amazone emporte la tête qu'elle vient de couper.

D'un côté du pont est la déroute & la fuite des Amazones, & de l'autre les Athéniens qui viennent fondre sur elles. Thésée est à leur tête, & l'on

observe facilement dans son air & dans tout ce qui le suit, les marques de la victoire, comme celles du désordre dans le parti de ces valeureuses femmes. On en voit une entr'autres qui étant tombée de ses blessures & s'étant engagé le pied dans sa houffe, est traînée dans la poussière par son cheval, qui l'emporte en galopant du côté des fuyards.

Les deux autres groupes que l'on voit aux deux côtés du tableau, sont plus avancés sur le devant; l'un est composé de trois Amazones, qui s'étant trouvées pressées sur le pont, & le terrain leur manquant, tombent dans l'eau avec leurs chevaux dans un désordre épouvantable, mais bizarre & d'une disposition extraordinaire, & digne certes de l'imagination de Rubens.

Et l'autre qui est le troisième groupe, & qui est vis-à-vis de celui-ci, est composé de plusieurs corps morts d'Amazones, qu'un valet acheve de dé-

pouiller, & de quelques autres de ces femmes, qui pour se sauver se jettent à toute bride dans la riviere, & qui dans leur fuite tuent deux Athéniens, perçant l'un d'un javelot, & l'autre d'une pique, dont il est culbuté en même tems dans la riviere.

Au milieu & sur le devant du tableau, l'on voit deux Amazones qui se sauvent à la nage, & le corps mort d'une troisieme qui surnage encore, & qui est prêt de couler à fond.

Par-dessous l'arcade se voit un bateau, où les victorieux emmenent quelques prisonnieres, dont il y en a une qui se perce le sein de sa propre épée, & une autre qui se prend au pont & tâche de se sauver.

Un peu plus loin & sur le bord de la riviere, est une troupe de cavaliers qui se sauvent à toute bride du côté de la ville, laquelle est toute en feu, & dont la fumée sert de fond à tout le tableau. Ainsi le tout-ensemble de ces

ouvrage , & les objets en particulier , n'inspirent que de la terreur , & font une image parfaite d'un combat fanglant & opiniâtre , d'une victoire entière du côté des Athéniens , & d'une courageuse résistance du côté des Amazones. Je ne vous parlerai point des figures en particulier , de leurs expressions , ni de leurs attitudes ; tout y est d'un dessein correct , & sur-tout les chevaux , qui y sont d'un grand art & d'une grande délicatesse. Quoique le coloris y soit suffisamment bien entendu pour se faire louer , néanmoins il n'y est pas dans la même union que dans les autres tableaux , & tout y est fait au premier coup ; aussi n'est-ce qu'une esquisse & le dessein d'un plus grand ouvrage.

---

### *LA DESCENTE DE CROIX.*

Ce sujet est difficile à traiter , quand on choisit le moment que l'on descend

Jésus-Christ de la croix, à cause de la difficulté qu'il y a en cette occasion de grouper en l'air des objets qui puissent contribuer à étendre la lumière; néanmoins Rubens y a merveilleusement réussi par l'invention d'un grand drap qui est derrière le corps du Christ, & qui a servi à le soutenir. Voici de quelle manière les figures sont disposées.

Deux personnes sont au haut de la Croix, dont l'une soutient encore le corps du Christ d'une main, pendant que le Saint Jean, qui est au bas, le reçoit, & en porte presque toute la pesanteur. Les Maries sont à genoux pour aider Saint Jean dans cette action, & la Vierge qui est à côté des Maries dans le tournant du groupe, s'avance pour recevoir le corps de son fils, qu'elle regarde avec une douleur dont on est soi-même pénétré, quand on voit cette figure avec quelque attention.

Joseph d'Arimathie est d'un côté sur le milieu d'une échelle, & soutient le

corps par-dessous le bras. Vis-à-vis de lui & du côté opposé, est un autre vieillard qui descend d'une échelle, après avoir quitté l'un des coins du linceuil, & s'être déchargé de son fardeau entre les bras de Saint Jean qui est auprès de lui.

Au milieu de ces huit figures est le Christ dans une attitude extrêmement rouchante, & d'un caractère de corps mort, s'il y en eut jamais. La lumière qui frappe sur ce corps & sur le drap qui est dessous, fait un effet merveilleux, & attire fortement la vue.

Ce tableau n'est que l'esquisse d'un plus grand, qui est au maître-Autel de Notre-Dame d'Anvers; mais cette esquisse est si belle & si terminée dans toutes ses parties, que l'on peut dire avec plus de raison qu'il en est l'étude. Au reste, le peintre est tellement entré dans l'expression de son sujet, que la vue de cet ouvrage est une des choses des plus capables de toucher une ame

endurcie, & d'y faire entrer le ressentiment des douleurs que Jesus-Christ a souffertes pour le racheter.

---

### L'ANDROMEDE.

Cette figure est vue de front, le corps un peu plié, les mains attachées par dessus la tête qu'elle leve en haut, pour regarder l'Amour qui vient la consoler, & lui apprendre que Persée vient à son secours. Elle paroît à cette nouvelle entre l'espérance & la crainte, & son visage exprime merveilleusement bien cet état incertain. La crainte a fait retirer le sang au-dedans; ce qui se remarque principalement dans les extrémités qui sont fort pâles. Quoique dans cette figure il n'y ait presque pas de rouge, néanmoins on ne peut jamais rien voir qui soit plus de chair, & cela paroît d'autant plus, qu'elle est accompagnée d'un fond bleuâtre composé du ciel & de la mer. Elle est peinte

avec un grand soin , & la carnation en est d'une délicatesse extraordinaire. Ses cheveux , qui tombent par derriere , servent à la détacher de son champ ; & comme depuis le défaut de ses cheveux jusqu'en bas , le tournant du corps tomberoit dans le même ton du fond d'avec lequel on auroit de la peine à le distinguer , le peintre a mis avec beaucoup d'adresse une draperie de linge d'un blanc fort vif , qui les détache l'un de l'autre. Ce tableau avec le Bacchus sont les derniers ouvrages de Rubens ; & sans mentir , il est étonnant de voir deux tableaux faits en même tems si opposés de maniere ; car celui-ci est extrêmement fini , & le Bacchus est touché d'un merveilleux artifice , & ces deux différentes manieres font dans ces tableaux leur effet admirablement.





---

*LES TROIS BACCHANALES.*

Ces ouvrages sont des plus forts qu'ait jamais fait Rubens en toutes les parties de la peinture : il a pris plaisir d'y rassembler beaucoup de variété dans les figures comme dans la couleur.

## PREMIER TABLEAU.

Il représente Bacchus assis sur un tonneau, & qui, sous la figure d'un homme extrêmement gras, tient une coupe d'une main, & se carre de l'autre. Derrière lui sont un Satyre qui hausse un vase où il boit, & une Bacchante qui, d'une manière libre & enjouée, verse à boire avec profusion dans la coupe de ce Dieu; & ce qui se répand, tombe de haut en la bouche du petit Satyre, qui la tête panchée en arrière, la main négligemment sur sa gorge, & les yeux fermés, montre la joie que le vin lui donne, pendant

que de l'autre côté un autre petit enfant, les genoux un peu pliés & sa chemise levée, fait jouer une fontaine naturelle avec une attention qui marque le plaisir qu'il y prend. Le fond de ce tableau est un paysage, où l'on voit de la vigne en différentes façons. Dans le lointain sont des treilles, & plus près est un gros arbre qu'un sep entoure de ses pampres, & qui avec un ciel bleu fait un fond très-doux & très-agréable. Sur le devant & dans l'angle est un tigre qui, la tête sur le côté, mange du raisin comme en se jouant. L'air est si bien peint dans ce tableau, & la figure de Bacchus est tellement de relief, qu'il prendroit envie de tourner à l'entour, & d'aller prendre du vin de la main de la Bacchante si l'on n'avoit point peur du tigre.

## SECOND TABLEAU.

On voit ici le pere Silene dans une ivresse gaie : il ne sçauroit porter le poids de sa grosse panse, & se laissant

aller en arriere sur les Satyres qui l'accompagnent , il acheve les cérémonies de sa marche au son des flûtes, dont un Satyre joue, pendant qu'une Bacchante se retourne d'un air agréable & délibéré , pour arroser ce bon vieillard du jus des raisins qu'elle presse. Le corps du Silene est au milieu & reçoit la principale lumiere , qui diminue insensiblement du côté de la Bacchante , & qui est soutenue par une masse d'ombre composée de deux Satyres , dont l'un chante en levant la tête, & l'autre caresse satyriquement une femme qui tient un flambeau , lequel communique sa lumiere aux objets qui sont dans l'ombre. Le tableau est en largeur , & les figures n'y sont pas toutes entieres. Deux enfans très-agréables , mais seulement à mi-corps, accompagnent cette pompe; ils sont sur le devant, & tiennent des raisins dont ils se jouent.

Rubens fit ce tableau en concurrence du Dominicain , du Guide , du Guerchin ,

chin, de l'Albane, du Pouffin, de Van-Dyck, de Reimbrant, & des autres peintres de son tems, qui tenoient un rang considérable dans la république de la peinture. Van-Uflen, un des plus grands curieux qui ait jamais été, prit plaisir à faire travailler tous ces illustres en même tems, pour juger de leurs ouvrages de la maniere du monde la plus sûre & la plus sincere; je veux dire, par comparaison, & en les approchant les uns des autres. C'est pourquoi vous pouvez penser que celui-ci a été fait avec beaucoup de soin, & dans la vue de faire connoître le mérite de son auteur; aussi est-il parfait dans toutes ses parties.

### TROISIEME TABLEAU.

Celui-ci offre l'expression d'un effet tout contraire à celui que je viens de vous décrire. C'est une ivresse mélancolique, représentée sous la figure grasse & pesante du même Silene, que

P

les fumées du vin ont entièrement abruti. Son corps & sa tête penchés, ses yeux entr'ouverts qui ne regardent rien; le pied qu'il traîne, son insensibilité au mal qu'on lui fait, sont les caractères d'une brutalité achevée. Douze figures qui le suivent sont toutes occupées à se moquer de lui. Il est au milieu du tableau sous la principale lumière, & entouré d'ombres de part & d'autre; ce qui fait d'autant plus paroître cette figure, qu'elle est peinte & coloriée d'une force & d'un artifice sans pareil. Le peintre, pour faire réussir son tableau, dans cette intention a placé d'un côté un nègre qui pince le Silène à la fesse, & dont la couleur, jointe aux autres corps ombrés qui lui sont voisins, relève celle du vieillard, qui est fort éclairé. Ces grandes ombres servent encore à faire paroître la fraîcheur admirable de cinq ou six belles têtes d'hommes & de femmes, qui s'avancent pour voir l'état ridicule où est cet yvrogne. Et de l'autre côté,

il a vêtu de noir une vieille Bacchante, qui tâche inutilement de l'exciter en lui parlant de boire, & lui montrant un pot de vin. Auprès de cette femme est un tigre, qui se jette sur des raisins que tient un vieux Satyre; & de l'autre côté sont des chevres de la suite de Silène, avec un enfant d'une fraîcheur admirable, qui regarde l'ivrogne en levant la tête d'une manière libertine & convenable au sujet. Sur le devant du tableau, est une Satyresse qui s'endort & se laisse aller la tête contre terre d'une façon particulière aux gens que les vapeurs du vin ont assoupis. Ses deux petit Satyreaux qu'elle tenoit attachés à ses mammelles, n'ont pas quitté prise pour s'être trouvés à terre; car ils restent tous deux d'un grand appétit. La carnation de cette Satyresse & celle de ses enfans paroissent si véritables, qu'on s'imagine facilement que si l'on y portoit la main, on sentiroit la chaleur du sang: ce n'est point un teint clair, car

au travers desquels on voit un reste de soleil couchant, dont l'éclat brille encore dans l'eau vive & courante qui baigne les terrasses. Ces terrasses sont éclairées avec les arbres, d'une lumière rougeâtre du côté du soleil, & de l'autre, d'un reflet bleuâtre causé par un reste de pluie qui paroît dans le lointain.

### L'ARC-EN-CIEL.

Le troisieme est un arc-en-ciel, & un pays de montagnes le plus agréable du monde. Les figures en sont très-belles, & de toutes celles qui sont dans le cabinet que je vous décris, il n'y en a point qui soient faites avec plus de soin : ce sont des bergers & des bergeres qui gardent leurs moutons. Il y en a un entr'autres au milieu du tableau, qui, appuyé sur le coude, s'entretient avec sa bergere, laquelle étant assise à terre & appuyée négligemment contre les genoux de son berger, penche un peu la tête, & regarde un paysan &

une payfanne qui s'entretiennent. L'air de fon vifage est le plus gracieux qu'on puisse imaginer, & le fourire dont il est animé fait aisément connoître qu'elle a plus d'attention à ce qu'on lui dit qu'à ce qu'elle voit. Comme cet agréable groupe est le principal sujet du tableau, les objets qui l'accompagnent n'inspirent que la joie, & font sentir tout ensemble cette même passion à tous ceux qui le voient.

#### VUE DE PORTO VENERE.

Les deux autres sont d'un goût singulier; ils ont été faits, l'un en Italie, & représente la vue d'un fanal situé sur une montagne auprès de *Porto-Venero*; & l'autre en Espagne, & représente le port de Cadix.

#### VUE DE CADIX.

Ce dernier fait voir pour objet principal une grande montagne ornée à mi-côte d'une maison de plaifance avec ses jardins, & dont le sommet va se rendre



344 DESCRIPTIONS

à l'un des coins du tableau, & se confondre avec quelques restes de nuages. Dans ce même endroit il y a une source d'eau qui tombe en cascade, pendant qu'un ruisseau va chercher l'autre côté du tableau, suit le penchant de la montagne, & se perd dans la mer qui commence à paroître depuis ce côté jusqu'à l'horizon qu'elle borne. Derriere la montagne, & dans le demi-lointain, paroît une bonne partie de la ville de Cadix qui avance dans la mer.

Le peintre ayant trouvé cette vue bizarre & extraordinaire, il l'a cru propre à recevoir un sujet héroïque. Il a fait servir ce lieu charmant de promenade à la Princesse Nausicaa, & il fait voir cette jeune fille dans le moment qu'Ulysse se présente à elle tout nud après son naufrage, de la maniere que vous scavez que l'écrivit Homere.

*Ce tableau a 4 pieds de haut sur 6 de large; les figures n'ont que 8 pouces de hauteur.*

## D I A N E.

*MISS APPRETANT A LA CHASSE.*

L'Archiduchesse d'Autriche qui aimoit extrêmement la chasse, & qui voulut faire peindre tous les chiens de sa mence par Breugle, crut que pour avoir un ouvrage curieux & digne d'elle, il falloit que Rubens en peignît les figures. C'est donc pour plaire à cette Princesse, que Rubens & Breugle se sont accordés pour faire cet agréable tableau. Les figures en sont petites, & n'ont pas plus de neuf pouces de hauteur : voici quelles elles sont.

Diane est accompagnée de sept Nymphes de sa suite, dont il y en a deux qui la servent, deux qui l'entretiennent de la chasse, & deux qui s'habillent & se mettent en état d'être de la partie, & la septieme appelle au son du cor & ramasse les chiens éloignés.

Toutes ces figures font traitées comme ne faisant qu'un seul objet, ou ne composant qu'un groupe dont la Diane reçoit la plus grande lumière, & tient la place la plus avantageuse. Elle est assise au milieu de ses suivantes, appuyée sur le bras gauche, pendant qu'elle tend le pied droit à l'une de ses Nymphes qui lui met ses sandales. Sa tête est tournée du côté du bras qui appuie, & il paroît qu'elle vient de demander quelque chose à une Nympe, qui lui répond & qui lui montre le bois où l'on doit courir. Son attitude est bien d'une Maîtresse, ses traits d'une Déesse, & l'on voit tant de graces dans les autres figures, que Diane seule est en droit de les leur disputer. Si tous ces airs sont gracieux, ils ne sont pas moins chastes; car l'on ne peut pas exprimer plus heureusement le caractère de la cour de cette Divinité. Leur habit est fort simple, & n'est autre chose que ce que les anciens appel-

loient tunique longue, ou stole, qu'elles ont retrouffée d'une manière la plus galante du monde, & sur-tout celle de Diane qui est de pourpre, & qui est accompagnée d'une petite peau de quelque animal sauvage.

Tout ce groupe est un peu sur la droite du tableau, pour faire place à la meute composée de 34 chiens. Ces animaux ont été faits, comme je vous ai dit, par Breugle, qui les a accompagnés d'un paysage représentant un pays de forêts très-agréable. Il a mis son nom au bas du tableau du côté où sont les chiens, en cette sorte, Joan Brughel. Et Rubens a pareillement mis le sien au-dessous de la figure de Diane, par ces trois lettres P. P. R. qui veulent dire Pierre-Paul Rubens.



---

**ERICTON,**

*On la curiosité des filles de Cecrops.*

Vous sçavez comme Pallas avoit donné en garde aux trois filles de Cecrops, Pandrose, Herse & Aglaure, la corbeille où étoit Ericton, ce fils monstrueux, demi-homme & demi-lézard, que Vulcain avoit eu sans mere. Aglaure, qui étoit la plus curieuse, ayant corrompu la fidélité de ses sœurs, & ayant ouvert la corbeille qui est placée au milieu, paroît dans une attitude de surprise : elle est d'un côté du tableau vue par le dos, ses jambes bizarrement engagées sous son corps, penché brusquement sur le bras gauche dont la main porte à terre. L'air de son visage s'accorde avec son attitude, & fait voir beaucoup de peur. Herse & Pandrose, qui ont laissé faire leur sœur, s'approchent d'un air un peu

plus rassuré, pour voir le sujet de cet étonnement, & pour satisfaire la curiosité si naturelle à leur sexe : l'une est baissée vis-à-vis d'Aglaure, de l'autre côté de la corbeille, & regarde tout doucement par-dessus le couvercle qu'elle soutient, le monstrueux dépôt qui leur avoit été confié; & l'autre, qui est debout au-delà de cette corbeille, avance la tête & la baisse un peu, pour voir Ericton qu'elle admire en souriant. La nourrice de ces trois sœurs, poussée de la même curiosité, vient admirer pareillement cet objet si extraordinaire.

Le fond du tableau est un jardin fort agréable, où l'on voit une fontaine & des termes adossés contre les montans d'un cabinet de verdure. Ce tableau est dans la manière de Paul Veronese, mais néanmoins si fort au-dessus, que l'on ne diroit pas tant que ce soit l'ouvrage de Rubens comme celui des Graces.

---

*LE JUGEMENT DE PARIS.*

Le peintre a pris le moment que les Déeses viennent d'ôter leurs habits, & que Mercure leur fait signe de s'approcher de leur Juge, auprès duquel il est. Elles sont toutes trois debout, mais de différentes vues, & chacune accompagnée des marques qui les distinguent. Junon, qui est sur le devant du tableau, est vue par derrière, & se cache encore de sa robe qu'elle vient de dévêtir, & qu'elle est prête de laisser aller quand il en fera tems. Pallas est vue de front les bras par-dessus la tête, comme si elle achevoit de quitter sa chemise. Elle est placée à l'un des côtés du tableau; & Vénus qui est entre Pallas & Junon, est vue de profil, & s'avance d'un air coquet & assuré au signe que lui en fait Mercure; elle a son fils auprès d'elle. Pallas a sa chouette & sa Gorgonne, & Junon son paon,

lequel semble vouloir faire querelle au chien de Paris, comme par pressentiment de l'arrêt qui doit être prononcé. Trois ou quatre Satyres du Mont Ida sont parmi des arbres, & sur un bout de roche qui sert de fond à la figure de Pallas. Ils regardent avec attention, ils s'avancent avec empressement, & paroissent émerveillés de la nouveauté d'un si beau spectacle. Paris est de l'autre côté, assis sur une motte de gazon, en habit de berger : l'une de ses jambes pose à terre, & l'autre est négligemment étendue. Sa mine rêveuse & toute son attitude, font voir assez qu'il est au-dedans fort occupé du jugement qu'il va rendre. La discorde est mêlée parmi les nuages : elle tient un serpent d'une main, & de l'autre un flambeau dont la lumière rougeâtre éclaire un peu le dessus de la tête de Junon, & fait une union admirable. Tout est riant dans ce tableau ; & quoique le ciel soit brouillé & fasse un fond obscur



aux figures, les nuages en sont néanmoins faits de teintes très-agréables. Le naturel n'est pas si éclatant, & n'a pas plus le caractère de la vérité que les corps des trois Déeses : la chair en est d'une délicatesse & d'une fraîcheur merveilleuse, & cela est à tel point, qu'il paroît même que Rubens ait un peu trop négligé d'y corriger les formes qui sentent celles de son pays, bien que cela n'empêche pas qu'elles n'aient beaucoup de noblesse, & que chacune n'y conserve parfaitement ce qui lui est particulier. Junon y paroît superbe, Vénus coquette, & Pallas indifférente. Cet ouvrage est assurément très-précieux, & les couleurs qui y sont d'une grande force & d'une grande union tout ensemble, s'y voient montées au plus haut point que l'art les puisse porter.



---



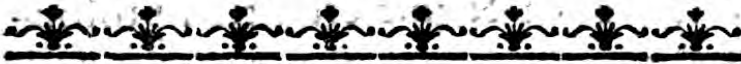
---

## REMARQUE.

**L**ES descriptions que je viens de faire sont trop courtes & trop légères, pour vous donner une idée aussi entiere, aussi grande, & aussi forte, que ces tableaux sont capables de vous la faire concevoir; il est nécessaire que vous les voyiez; vous y êtes invités par tout ce que je dis du mérite de leur auteur, & par votre propre curiosité. Si vous êtes prévenus contre Rubens, vous me devez du moins cette justice, de ne me point condamner sans sçavoir par vous-mêmes si je vous en impose; & si vous ne l'êtes pas, & que vous ayez, avec la liberté de votre esprit, un goût naturellement bon, je suis assuré que non-seulement vous serez surpris en voyant ces ouvrages, mais que vous avouerez de bonne foi qu'il n'y a jamais eu de peintre si universel, & qui dans la variété des sujets ait sçu donner à cha-

de préférence sur quelques ouvrages ;  
qu'il n'y a qu'à les mettre les uns auprès  
des autres. J'en dis autant à ceux qui  
feront surpris du Jugement que je fais  
de ce cabinet : qu'ils y apportent des  
tableaux de quelque maître que ce soit,  
& qu'ils en jugent par comparaison ;  
& si après ne s'être pas rendus à mes  
raisons , ils refusent encore de se sou-  
mettre à cette épreuve , qu'ils ne trou-  
vent pas mauvais que l'on soit con-  
vaincu de leur prévention.





## L A V I E

## D E R U B E N S .

**I**L semble qu'il y ait contestation pour la patrie de Rubens, comme il y en eut autrefois pour celle d'Homere. La ville d'Anvers souffre avec peine qu'on lui dispute ce titre; & ceux qui ont écrit la vie de cet excellent homme, disent que ce lieu est celui de sa naissance. Cependant la ville de Cologne se vante & se tient glorieuse de lui avoir donné le jour; l'une & l'autre ont leurs raisons : mais voici la vérité des choses qui regardent Rubens; j'ai pris soin de m'en instruire avec exactitude, & je les vais raconter en peu de paroles, & avec beaucoup de fidélité.

Pierre-Paul Rubens eut pour pere Jean Rubens de la ville d'Anvers, qui joignit à la noblesse de sa naissance une

vertu solide & une érudition profonde, & qui ayant passé six années dans les différens états de l'Italie, pour se former le goût aux bonnes choses, & pour se fortifier le jugement, prit résolution de se mettre dans la robe; & s'étant fait Docteur à Padoue en Droit Civil & Canon, il retourna en Flandre, où il s'acquitta dignement de la charge de Conseiller dans le Sénat d'Anvers. Il y avoit six ans qu'il servoit heureusement le public en cet emploi, lorsque les guerres civiles l'obligèrent de quitter sa patrie (dont il avoit si bien mérité dans l'administration de la chose publique), pour aller demeurer à Cologne, où son grand amour pour la vie tranquille l'avoit fait retirer, & y mener sa famille.

Ce fut là que nâquit notre Pierre-Paul Rubens en 1577, & qu'il apprit les élémens de la Grammaire & des Belles-Lettres, ce qu'il fit avec tant d'inclination & de facilité, qu'en fort peu de tems il passa ses compagnons. Il

s'avançoit ainsi, & faisoit des choses au-dessus de son âge, quand la mort de son pere arriva en 1587, ce qui obligea sa mere de retourner à Anvers, où Rubens acheva avec éloge ( quoique dans un âge assez tendre ) le cours de ses études.

A peine eut-il quitté le College, que sa mere le donna à la douairiere Comtesse de Lalain, pour être un de ses pages : mais n'ayant pu s'accommoder de la vie qu'on mene d'ordinaire chez les Grands, il n'y demeura que très-peu ; & ne pouvant plus résister au mouvement pressant de son génie, qui le portoit à l'amour de la peinture, il obtint de sa mere, après avoir perdu par les guerres la plus grande partie de leurs biens, qu'il iroit apprendre à dessiner chez un peintre d'Anvers, appelé Adam Van-Noort. Il y passa quelques années à jeter les premiers fondemens de son art ; & il le fit avec tant de succès, qu'il fut aisé de connoître que l'intention de la nature en le formant,

avoit été d'en faire un grand peintre.

Il passa ensuite quatre ans sous la discipline d'Otho Venius, peintre de l'Archiduc Albert, & l'Appelles pour lors de la nation Flamande. La même inclination qu'ils avoient tous deux pour les lettres les ayant liés d'amitié, ce maître n'oublia rien de ce qu'il sçavoit pour en faire part à son disciple ; il lui découvrit librement tous les secrets de son art, & lui apprit sur-tout à disposer les figures, & à distribuer les lumieres avantageusement. Enfin l'ayant fort avancé en peu de tems, & la réputation de cet illustre disciple étant venue à tel point qu'on doutoit lequel étoit le plus habile de lui ou de son maître, Rubens prit résolution de passer en Italie, pour voir les plus beaux ouvrages des anciens & des modernes, pour méditer dessus, pour les copier & pour conformer son pinceau à ce qu'il en trouveroit de plus beau, & de plus approchant de la nature.

Il partit le 9 Mai de l'année 1600 ; & étant arrivé à Venise , il se logea par hafard avec un Gentilhomme du Duc de Mantoue ; & lui ayant fait voir quelques-uns de ses ouvrages , ce Gentilhomme les montra ensuite au Duc son maître , qui aimant passionnément tous les beaux arts & principalement celui de la peinture , fit mille careffes à Rubens , lui promit son amitié , & l'engagea par toutes fortes de moyens à demeurer chez lui. Rubens prit volontiers ce parti , étant ravi d'une si belle occasion de voir , d'examiner & d'étudier les ouvrages de Jules Romain , dont il avoit conçu une grande idée.

Pendant le tems que Rubens demeura à Mantoue , il reçut tant d'honnêtetés du Duc , que durant sept années qu'il fut en Italie , il fit gloire de prendre la qualité de l'un de ses Gentilhommes ; & après avoir rendu ses affinités à ce Prince durant un tems con-



fidérable, il alla à Rome, où il peignit trois tableaux dans l'Eglise de sainte Croix-en-Jérusalem, pour l'Archiduc Albert d'Autriche, qui avoit été autrefois Cardinal du titre de cette Eglise, & qui y avoit fait restaurer la Chapelle de sainte Hélène, où sont ces trois tableaux, dont celui de l'Autel qui est au milieu, représente la Sainte qui tient la Croix; & les autres des deux côtés, un couronnement d'épines, & un Crucifix.

Il fut envoyé peu de tems après en Espagne par le Duc de Mantoue, pour présenter au Roi un magnifique carrosse & sept chevaux d'une beauté extraordinaire. Il ne fut pas plutôt de retour de ce voyage, qu'il en fit un autre à Venise, dans la pensée d'examiner à fond & de considérer à loisir les belles choses qu'il n'avoit fait que voir en passant, & dont le grand nombre en avoit effacé les especes de sa mémoire; car il ne les avoit regardées qu'autant de tems qu'il en faut pour en concevoir de l'estime & un desir ardent de les

revoir quelque jour , & de satisfaire pleinement l'avidité qu'il avoit d'apprendre. En effet , il tira des ouvrages du Titien , de Paul Véronese & du Tintoret , tout le profit qu'on en peut tirer , & il en embellit sa maniere.

Après s'être ainsi fortifié à Venise , en réfléchissant sur les ouvrages des bons maîtres , autant qu'en les copiant , il retourna à Rome , où il fut choisi pour faire les principaux tableaux de l'Eglise neuve des Peres de l'Oratoire , qui venoit d'être achevée ; l'un est au grand Autel , & les deux autres aux côtés. Il a peint dans celui du milieu , la Vierge qui tient l'Enfant Jesus , & des Anges tout autour en différentes actions d'adorer. Les tableaux qui sont aux côtés représentent plusieurs Saints debout , & entr'autres S. Grégoire Pape , & saint Maurice en habit de soldat. Ces figures sont d'une grande noblesse , & peintes dans le goût de Paul Véronese. Les esquisses de ces trois tableaux

font aujourd'hui dans l'Abbaye de S. Michel d'Anvers, où Rubens les porta lorsqu'il s'en retourna en Flandre.

De toutes les villes d'Italie où Rubens a fait séjour, Gênes a été celle où il s'est arrêté davantage, soit qu'il en trouvât le climat plus doux, soit qu'il en reçût plus d'honnêtetés qu'ailleurs, ou qu'enfin il y rencontrât des occasions avantageuses de faire valoir ce qu'il avoit appris, & d'exercer les talens qu'il avoit reçus pour la peinture; car on y avoit beaucoup de ses ouvrages, & ils y sont estimés autant qu'en aucun lieu du monde. La plupart des gens de qualité voulurent avoir un morceau de sa main, & l'Eglise du Jésus conserve chèrement deux de ses tableaux, dont l'un est une Circoncision, & l'autre un saint Ignace qui guérit des malades.

Il y avoit sept ans que Rubens étoit en Italie, lorsque la nouvelle d'une périlleuse maladie dont sa mere étoit

atteinte, le fit retourner en Flandre ; mais quoiqu'il eût pris la poste pour s'y rendre plutôt, il trouva sa mere morte.

Etant donc arrivé en son pays l'an 1609, & le bruit de son sçavoir & de son mérite s'y étant répandu, l'Archiduc Albert & l'Infante Isabelle sa femme, voulurent avoir leurs portraits de sa main; & dans la crainte qu'ils avoient qu'il ne s'en retournât en Italie, ils lui firent des présens considérables, & l'engagerent par une pension & par toutes sortes de manieres honnêtes, à demeurer auprès de leurs personnes. Se voyant ainsi arrêté par des liens si puissans, il crut qu'il étoit à propos de s'engager dans ceux du mariage; il époufa la fille de Jean de Brantes, Conseiller du Sénat d'Anvers, & de Claire de Moï, dont la sœur avoit époufé Philippe Rubens, son frere aîné, Secrétaire du Sénat & de la ville d'Anvers.

Les Princes qui compofoient pour lors la Cour de Bruxelles , firent tout ce qu'ils purent pour obliger Rubens à y demeurer , à cause du plaisir qu'ils trouvoient dans fa conversation ; & quoiqu'il eût beaucoup de peine à leur réfister , il fit tant néanmoins qu'il obtint d'eux de s'établir à Anvers , & d'y faire fa demeure ordinaire, de peur que les affaires de la Cour qui engagent infensiblement d'une chose à une autre , ne l'empêchassent de vaquer à ses études de peinture , & de s'acquérir dans cet art toute la perfection dont il se sentoit capable.

Il acheta donc une grande maison dans la ville d'Anvers , il la rebâtit à la romaine , & en embellit les dedans qu'il rendit commodes pour un grand peintre & pour un grand amateur des belles choses. Cette maison étoit accompagnée d'un jardin spacieux , où il fit planter pour sa curiosité des arbres de toutes les especes qu'il put recou-

vrer. Entre sa cour & son jardin, il a fait bâtir une salle de forme ronde, comme le temple du Panthéon qui est à Rome, & dont le jour n'entre que par le haut & par une seule ouverture qui est le centre du dôme. Cette salle étoit pleine de bustes, de statues antiques, de tableaux précieux qu'il avoit apportés d'Italie, & d'autres choses fort rares & fort curieuses. Tout y étoit par ordre & en symmétrie; & c'est pour cela que tout ce qui méritoit d'y être, n'y pouvant trouver place, servoit à orner d'autres chambres dans les appartemens de sa maison.

Il avoit un si grand amour pour tout ce qui avoit le caractère de l'antiquité, qu'il envoya acheter par toute l'Italie une quantité prodigieuse de statues, de médailles & de pierres précieuses gravées; & c'étoit à considérer ces belles choses qu'il passoit le tems qu'il avoit de repos.

Le Prince Albert avoit pour Rubens

une tendresse toute particuliere , & voulut tenir sur les fonts de Baptême son fils aîné, qu'il nomma de son nom.

Après la mort de ce Prince , il ne trouva pas moins d'accès dans l'estime & dans les bonnes graces de la Princesse sa veuve , & de tous les plus grands de la Cour , principalement du Marquis Spinola , qui se faisoit un plaisir de parler souvent de Rubens , & qui avoit accoutumé de dire qu'il voyoit reluire tant de beaux talens dans l'ame de ce grand homme , qu'il croyoit qu'un des moins considérables étoit celui de la peinture.

C'étoit environ vers ce tems-là que la Reine Marie de Médicis faisoit bâtir son Palais de Luxembourg , & que pour le rendre parfait de tout point , elle en voulut orner les deux galeries des ouvrages de Rubens , & lui faire peindre dans l'une sa vie , & dans l'autre les actions de Henri IV ; mais elle n'accomplit que la moitié de son dessein ;

car son exil arriva dans le tems que Rubens travailloit à éterniser les grandes actions du Roi son mari, ayant commencé par l'histoire de la vie de cette grande Reine , & ayant laissé cet ouvrage dans sa perfection , comme un monument éternel de sa science.

Pendant le séjour que Rubens fit à Paris , où il étoit venu pour mettre ses tableaux en place & leur donner la dernière main ( ce qui arriva en 1625 ) , il trouva par hasard en cette ville le Duc de Buckingham , qui étoit en grande considération auprès du Roi d'Angleterre & des Princes de la Cour de France. Ce Duc étoit informé du mérite de Rubens ; & comme il avoit à l'entretenir de choses d'importance , il le pria de faire son portrait. Ce peintre s'en acquitta parfaitement , & passa l'attente du Duc de toutes les manières. Après s'être entretenus quelque tems, & qu'ils eurent lié ensemble une étroite amitié, le Duc lui fit confidence



du chagrin que lui donnoient la méfintelligence & les guerres qui étoient entre les couronnes d'Espagne & d'Angleterre , & du deſſein qu'il avoit de les aſſoupir.

Rubens étant de retour à Bruxelles, en communiqua à l'Infante, qui lui ordonna d'entretenir cette amitié avec le Duc le plus ſoigneuſement qu'il pourroit, ce qui lui réuſſit parfaitement : de forte même que le Duc de Buckingham, dans la penſée que Rubens alloit entrer dans les emplois, & que les grandes affaires diminueroient quelque choſe de ce grand amour qu'il avoit pour la peinture, envoya peu de tems après un de ſes domeſtiques à Anvers lui offrir cent mille florins de ſes antiquités & de la plupart de ſes tableaux, avec ordre de lui inſinuer tout ce qui pourroit le réſoudre à ſ'en défaire. Rubens ſ'apperçut aiſément de la paſſion que le Duc avoit pour les belles choſes, & ſe laiſſa vaincre au deſir qu'il avoit de la ſatisfaire, à la charge néanmoins que

pour se consoler de n'avoir plus son cabinet, où il avoit mis toutes ses affections, & qui lui avoit coûté tant de soins, il feroit mouler les figures de marbre dont il se privoit, & qu'il rempliroit ainsi les mêmes places qu'occupaient les originaux. Quant aux endroits où étoient les tableaux qu'il avoit vendus, il les orna de ses ouvrages.

Cependant on méditoit la paix dans les Cours d'Espagne & d'Angleterre en 1628, dans le même tems que le Marquis de Spinola, qui avoit une parfaite connoissance du mérite de Rubens, crut qu'il n'y avoit personne plus propre à la négocier. Il en parla à l'Infante, qui approuva fort cette pensée, & qui envoya Rubens au Roi d'Espagne, avec commission expresse d'y proposer des moyens de paix & de recevoir ses instructions. Le Roi fut si content de lui, & le jugea tellement digne de l'emploi pour lequel on le lui avoit envoyé, qu'afin de donner plus d'éclat à

à son mérite, il le fit son Chevalier, & lui donna la Charge de Secrétaire de son Conseil privé, dont il lui fit expédier des lettres pour lui, & pour son fils Albert, en survivance.

Pendant le tems qu'il demeura en Espagne, le Roi lui fit faire les copies de quelques - uns des plus beaux tableaux du Titien qui sont à Madrid, & entr'autres de l'Enlèvement d'Europe & du Bain de Diane, dans la pensée de faire un présent des originaux au Prince de Galles qui en avoit témoigné une grande envie. Ce Prince étoit à la Cour d'Espagne pour le mariage de l'Infante; mais comme cette affaire ne se conclut pas, les copies demeurèrent à Madrid avec les originaux.

L'année suivante Rubens retourna à Bruxelles rendre compte à l'Infante de ce qu'il avoit fait, & lui communiquer les propositions dont il étoit chargé de la part du Roi son neveu. Il passa ensuite en Angleterre avec les commis-

sions du Roi Catholique & de l'Infante, pour négocier cette grande affaire, où le Roi qui aimoit extrêmement la peinture, le reçut à Londres avec des honneurs particuliers, & lui fit mille caresses. On nomma le Chancelier Cottington pour recevoir ses propositions, & pour les examiner. Après avoir conclu la paix, au desir des peuples & à la satisfaction des deux Rois, il prit congé de celui d'Angleterre qui, pour lui donner des marques de sa reconnaissance avant qu'il partît, le fit son Chevalier, comme le Roi Catholique avoit fait en Espagne. Il ajouta à ses armes un canton chargé d'un lion, & tira en plein Parlement l'épée qu'il avoit à son côté pour la donner à Rubens, auquel il fit encore présent d'un riche diamant qu'il ôta de son doigt, & d'un cordon aussi de diamans, de la valeur de dix mille écus.

Rubens comblé de tous ces honneurs, s'en étant retourné en Espagne

pour rendre compte du succès de sa négociation , fut reçu dans cette Cour avec tous les témoignages possibles d'estime, de confiance & d'amitié. Le Roi le fit un des Gentilshommes de sa chambre, & l'honora de la Clef d'or, & après avoir fait les portraits de la Famille royale , leurs Majestés joignirent aux honneurs qu'elles lui avoient faits, des biens considérables.

Rubens ayant glorieusement achevé ce grand ouvrage de la paix , & étant de retour à Anvers, chargé d'honneurs & de biens, se maria en seconde nocces en 1630 , après quatre années de viduité , & épousa Helene Forment , âgée seulement de seize ans , & dont la beauté étoit extraordinaire. Il eut de cette femme cinq enfants , dont l'aîné est aujourd'hui Conseiller au Parlement de Brabant.

Je ne m'arrêterai point à vous faire le détail de ses ouvrages, le nombre en est presqu'infini , comme on le peut

voit par la quantité prodigieuse d'estampes gravées d'après lui. Je vous dirai seulement qu'outre les divers tableaux qu'il a faits de tous côtés, & pour toutes les cours de l'Europe, pour l'Empereur, pour les Rois d'Espagne, d'Angleterre & de Pologne, pour les Ducs de Baviere & de Neubourg, & pour plusieurs autres Princes, il a rempli presque toutes les Eglises de Flandre de ses peintures, principalement celle de Notre-Dame d'Anvers, les Eglises des Prémontrés, des Cordeliers, des Jacobins, des Augustins, & entr'autres celle des Jésuites, dont il a peint même les plafonds. La salle où le Roi d'Angleterre donne audience aux Ambassadeurs, est ornée de neuf grands tableaux de sa main : ils représentent les belles actions du Roi Jacques, & comme il entra en Angleterre après s'être assuré du Royaume d'Ecosse. En Espagne, dans le Palais de la tour della Parada, à trois lieues de Madrid, l'on

voit quantité de tableaux tirés des Métamorphoses d'Ovide , dont le Roi avoit fait prendre les mesures à Rubens dans le tems qu'il étoit à la Cour , pour y travailler à sa commodité , & lorsqu'il seroit arrivé dans sa maison ; & comme ces tableaux sont disposés de maniere qu'il y a beaucoup de vuide entre deux , Sneide a peint dans ces espaces des jeux d'animaux.

Si c'est vivre tranquillement que de s'employer aux choses pour lesquelles la nature a donné des talens particuliers, comme des assurances d'un bon succès dans nos entreprises , l'on peut dire que Rubens menoit la vie du monde la plus heureuse ; il étoit né avec tous les avantages qui font un grand peintre & un grand politique ; & s'il quittoit ses emplois de peinture, où il travailloit à Anvers avec un amour & une facilité incroyables, c'étoit pour aller à la Cour de Bruxelles , où l'Infante l'appelloit souvent pour les affaires d'état , qu'il

tournoit autant qu'il lui étoit possible au soulagement des peuples & au rétablissement des beaux arts. Et comme la guerre que les Espagnols avoient pour lors contre les Hollandois étoit un grand obstacle à ces deux choses, il exposa plusieurs fois à l'Infante les raisons qui la devoient induire à faire la paix : ce que la Princesse souhaitant avec passion, elle chargea Rubens d'en conduire sous-main la négociation, laquelle se feroit consommée facilement par les soins de cet excellent homme, si les envieux de sa gloire n'en eussent détourné les moyens.

Il traita plusieurs autres affaires d'importance au nom de cette Princesse, principalement à Buxelles avec la Reine Marie de Médicis, & Gaston de France, Duc d'Orléans; avec Uladiflas, Prince de Pologne; avec le Duc de Neubourg, & d'autres Princes de l'Europe, desquels son éloquence & ses autres belles qualités lui avoient gagné l'affection.



Le talent qu'il avoit pour le manie-  
ment des affaires les lui rendoit faciles,  
& il en faisoit plutôt un repos pour lui  
qu'une sérieuse & pénible occupation.  
Et comme il ne quittoit la peinture que  
pour les affaires, aussi ne quittoit-il les  
affaires que pour la peinture, qui étoit  
le plus puissant charme de son cœur.

Les vertus qu'il s'étoit acquises, &  
toutes les belles qualités dont la nature  
l'avoit avantaagé, le rendoient aimable  
à tout le monde. Il avoit la taille gran-  
de, le port majestueux, le tour du vi-  
sage régulièrement formé, les joues  
vermeilles, les cheveux châains, les  
yeux brillans, mais d'un feu tempéré,  
l'air riant, doux & honnête. Son abord,  
étoit engageant, son humeur commo-  
de, sa conversation aisée, son esprit  
vif & pénétrant, sa maniere de parler  
posée, & le ton de sa voix fort agréa-  
ble; tout cela le rendoit naturelle-  
ment éloquent & persuasif. En peignant  
il parloit sans peine; & sans quitter son

ouvrage, il entretenoit facilement ceux qui le venoient voir. La Reine Marie de Médicis prenoit un si grand plaisir en sa conversation, que pendant tout le tems qu'il travailla aux deux tableaux qu'il a faits à Paris, de ceux qui sont dans la galerie du Luxembourg, Sa Majesté étoit toujours derriere lui, autant charmée de l'entendre discourir que de le voir peindre. Elle voulut un jour lui faire voir son cercle, afin qu'il jugeât de la beauté des Dames de la Cour; & les ayant regardées toutes attentivement: il faut, dit-il, en montrant la plus belle, que ce soit-là Madame la Princesse de Guémené. Ce l'étoit en effet; & sur ce que M. Botru lui demanda s'il la connoissoit, il répondit qu'il n'avoit jamais eu l'honneur de la voir, & qu'il n'en avoit parlé que sur le récit qu'on lui avoit fait de la beauté de cette Princesse. Il ne lioit point d'amitié qu'avec des gens de mérite, & ne s'engageoit dans la conversation

qu'avec des personnes doctes & relevées, qui le venoient voir souvent pour discourir ou de science ou de politique.

Il entretenoit de grandes correspondances avec plusieurs Seigneurs, principalement de la Cour d'Espagne; avec le Duc d'Olivarez, favori & premier Ministre du Roi Catholique; avec le Marquis Spinola, & plusieurs autres, ainsi qu'on le voit par les lettres qu'on a trouvées parmi ses papiers, desquelles la plupart sont en chiffres, & que ses héritiers conservent encore aujourd'hui.

Quoiqu'il semblât y avoir beaucoup de dissipation dans sa vie, celle qu'il menoit étoit néanmoins fort réglée. Il se levoit tous les jours à quatre heures du matin, & se faisoit une loi de commencer sa journée par entendre la Messe, à moins qu'il n'en fût empêché par la goutte, dont il étoit fort incommodé; après quoi il se mettoit à l'ou-

vrage , ayant toujours auprès de lui un lecteur qui étoit à ses gages , & qui lisoit à haute voix quelque bon livre ; mais ordinairement Plutarque , Tite-Live , ou Sénèque.

Comme il se plaisoit extrêmement à l'ouvrage , il vivoit d'une manière à pouvoir travailler facilement & sans incommoder sa santé ; & c'est pour cela qu'il mangeoit fort peu à dîner , de peur que la vapeur des viandes ne l'empêchât de s'appliquer , ou que venant à s'appliquer , cela n'empêchât la digestion des viandes. Il travailloit ainsi jusqu'à cinq heures du soir , qu'il montoit à cheval pour aller prendre l'air hors de la ville ou sur les remparts , ou bien il faisoit quelque autre chose pour se délasser l'esprit.

A son retour de la promenade , il trouvoit ordinairement en sa maison quelques-uns de ses amis qui venoient souper avec lui , & qui contribuoient au plaisir de sa table. Il avoit néanmoins

une grande aversion pour les excès du vin & de la bonne chere, aussi bien que du jeu. Son plus grand plaisir étoit de monter quelque beau cheval d'Espagne, de lire quelque livre, ou de voir & de considérer ses médailles, ses agathes, ses cornalines & autres pierres gravées, dont il avoit un très-beau recueil, qui est aujourd'hui dans le cabinet du Roi d'Espagne. Comme il peignoit tout d'après nature, & qu'il avoit souvent occasion de peindre des chevaux, il en avoit dans son écurie des plus beaux & des plus propres à peindre.

Quoiqu'il fût fort attaché à son art, il ménageoit néanmoins son tems de maniere qu'il en donnoit toujours quelque partie à l'étude des belles lettres, c'est-à-dire de l'histoire & des Poëtes latins qu'il possédoit parfaitement, & dont la langue lui étoit fort familiere, aussi-bien que l'Italienne, comme on en peut juger par les observations manuscrites qu'il a faites sur la

peinture , où il a rapporté quelques endroits de Virgile & d'autres Poëtes qui faisoient à son sujet ; de sorte qu'il ne faut pas s'étonner s'il avoit tant d'abondance dans ses pensées , tant de richesses dans ses inventions , tant d'érudition & de netteté dans ses tableaux allégoriques , & s'il développoit si bien ses sujets , n'y faisant entrer que les choses qui y estoient propres & particulieres ; d'où vient qu'ayant une parfaite connoissance de l'action qu'il vouloit représenter , il y entroit plus avant & l'animoit davantage , mais toujours dans le caractère de la nature.

Il visitoit rarement ses amis ; mais il recevoit si bien ceux qui le venoient voir , qu'outre tous les curieux & les personnes de lettres , il ne passoit point d'étranger par la ville d'Anvers , de quelque qualité qu'il fût , qui n'allât chez lui , autant pour sa personne , que pour voir son cabinet qui étoit un des plus beaux de l'Europe. Le Prince Sigif-

mond de Pologne entr'autres , & l'Infante Ifabelle, lui firent cet honneur en revenant du ſiege de Bréda.

S'il faisoit peu de viſite, il avoit ſes raiſons pour cela ; mais il n'en avoit jamais pour ſe diſpenſer d'aller voir les ouvrages des peintres qui l'en avoient prié , auxquels il diſoit ſon ſentiment avec une bonté de pere , prenant quelquefois la peine de retoucher leurs tableaux.

Il ne blâmoit jamais aucun ouvrage , & trouvoit du beau dans toutes les manieres. Quoiqu'il eût deſſiné & copié beaucoup de choſes en Italie & ailleurs , & qu'il eût un grand nombre de belles eſtampes & de médailles anti-ques , il ne laiſſoit pas d'entretenir de jeunes hommes à Rome & dans la Lombardie, qui lui deſſinoient tout ce qu'il y avoit de plus beau , dont il ſe ſervoit enfuite ſelon l'occaſion pour exciter ſa veine & pour échauffer ſon génie.

Ayant fait deſſein ſur ſes dernieres  
années

années, de chercher dans la vie une tranquillité plus grande encore que celle dont il jouissoit, il acheta la terre de Steen, située entre Bruxelles & Malines, où il se retiroit quelquefois en solitude, & où il se plaisoit à peindre des paysages d'après le naturel, l'affiette de ce pays étant agréable, & mêlée de prairies & de montagnes.

Ce n'est point assez que d'avoir une simple pratique, pour étudier de la manière qu'il a fait en Italie, il faut encore être sçavant & capable d'une profonde spéculation, ayant accompagné quantité de desseins qu'il a faits à la plume, de raisonnemens & de citations d'auteurs. J'en ai vu un livre de sa main, de cette manière, où les démonstrations & les discours étoient ensemble. Il y avoit des observations sur l'optique, sur les lumières & les ombres, sur les proportions, sur l'anatomie & sur l'architecture, avec une recherche très-curieuse des principales



l'Archiduc Léopold; *Juste d'Egmont*; *Erasme Quellinus*, fameux sculpteur, qui a décoré la Maison de Ville d'Amsterdam; *Antoine Van-Dyck*; *Théodore Van-Tulden*, qui a fait les peintures du chœur & le Maître-Autel des Mathurins, à Paris; *Abraham Diepenbeck*, fameux peintre de batailles, & plusieurs autres que la mémoire ne me rappelle pas présentement.

Enfin après avoir vécu si utilement pour son Prince & pour sa patrie, & si glorieusement pour lui-même, il mourut en 1640, âgé de 64 ans, & fut enterré à l'Église de saint Jacques d'Anvers, dans laquelle sa veuve & ses enfans ont fait bâtir en sa mémoire une Chapelle, où ils ont fait mettre cette épitaphe.

Petrus Paulus Rubenius, Eques,  
Joannis, hujus urbis Senatoris,  
filius, Steini Toparcha,  
H. S. E.

*Qui inter cæteras, quibus ad miraculum,  
Excelluit doctrinæ Historiæ priscæ  
Omniumque bonarû Artiû & elegantiarû dotes;  
Non sui tantum sæculi,  
Sed & omnis ævi,  
Appelles dici meruit;  
Atque ad Regum Principum, ue virorû amicitias  
Gradum sibi fecit.  
A Philippo IV. Hispaniarum Indiarumque Rege,  
Inter sanctioris Consilii scribas adscitus;  
Et ad Carolum Magnæ Britanniæ Regem,  
Anno CIO. IOO. XXIX. delegatus,  
Pacis inter eosdem Principes mox initæ,  
Fundamenta feliciter posuit.*

*Obiit anno sal. CIO. IOO. XL. Ætatis LXIV.*

*Domina Helena Formentia vidua, ac Liberi,  
Sacellum hoc aramque ac tabulam Deiparæ  
cultui consecratam, memoriæ Rubenianæ  
L. M. poni dedicarique curarunt.*

R. I. P.

est opposé à ce que l'on appelle *ronde-bosse*, qui n'est attachée à aucun fond & autour de laquelle on peut tourner.

**C A M A Ï E U.** On appelle ainsi un ouvrage de peinture qui n'est que d'une couleur, & où les jours & les ombres sont observés. Ce mot ne devoit servir que pour les bas-reliefs; car il vient de *καμαρ*, qui signifie *bas*, à terre: mais la ressemblance qu'ont les ouvrages de *clair-obscur* avec les bas-reliefs peints, a rendu ce mot commun aux uns & aux autres, sans leur ôter pourtant leur nom particulier de *clair-obscur* & de *bas-relief*.

**C A R N A T I O N.** C'est en général les chairs qui sont peintes dans un tableau. On dit *ce peintre a une belle carnation*, pour dire qu'il donne aux chairs une véritable & belle couleur; mais l'on ne dit point d'une partie en particulier, qu'elle est d'une belle carnation, mais qu'elle est *bien de chair*.

**C H A M P D U T A B L E A U.** Le *champ*; le *fond* & le *derriere du tableau* ne signifient qu'une même chose, sinon

que l'on appelle plus ordinairement *fond*, ce qui est derrière les objets en particulier, & l'on dit *une telle chose fait fond à telle autre*: une draperie, par exemple, fait fond à un bras, une terrasse fait fond à une figure, une figure à une autre, un ciel à un arbre, ou à autre chose, & ainsi du reste.

**C H A R G E**, est une exagération burlesque des parties les plus marquées & qui contribuent davantage à la ressemblance, en sorte néanmoins qu'on reconnoisse la personne dont on a fait la *charge*. On dit, un portrait *chargé*, ou une *charge*, *charger* quelqu'un.

**C L A I R - O B S C U R**, est la science de placer les jours & les ombres; ce sont deux mots que l'on prononce comme un seul, & au lieu de dire le clair & l'obscur, l'on dit le *clair-obscur*, à l'imitation des Italiens qui disent, *chiaro-scuro*. Et pour dire qu'un peintre donne à ses figures un grand relief & une grande force, qu'il débrouille & qu'il fait connoître distinctement tous les objets du tableau, pour avoir choisi sa lumière

avantageuse , & pour avoir sçu disposer les corps , enforte que recevant de grandes lumieres , ils soient suivis de grandes ombres , on dit cet homme-là entend fort bien l'*artifice du clair-obscur*.

**COLORIS** ( le ) , est une des parties de la peinture , par laquelle on donne aux objets qu'on veut peindre , les lumieres , les ombres , & les couleurs qui leur conviennent. On dit *colorier* , en peinture , & non pas *colorer*.

**CONTOURS** ( les ) d'un corps sont les lignes réelles , ou imaginaires , qui l'entourent & qui en font la superficie. On dit contourner une figure.

**CONTRASTE** ( le ) est une diversité dans la disposition des objets & des membres des figures. Par exemple , si dans un groupe de trois figures , l'une se fait voir par devant , l'autre par derriere , & la troisieme par le côté , l'on dira qu'il y a *du contraste*. L'on dit encore qu'une figure est *bien contrastée* , lorsque dans son attitude les membres son oppofés les uns aux autres , qu'ils se croisent ou qu'ils se portent de différens côtés.

**COULEUR.** Il y en a de deux fortes, la *naturelle* & l'*artificielle*. La *couleur naturelle* est celle des objets qui se trouvent dans la nature & que le peintre se propose d'imiter : l'*artificielle*, est celle dont le peintre se sert pour imiter la naturelle.

**COULEUR ROMPUE.** On appelle ainsi la couleur qui est diminuée & corrompue par le mélange d'une autre (excepté du blanc, qui ne peut par corrompre, mais qui peut être corrompu) : on peut dire, par exemple, qu'un tel azur d'outremer *est rompu* de laque & d'ocre jaune, quand il y entre un peu de ces deux dernières couleurs, & ainsi des autres. Les couleurs rompues servent à l'union & à l'accord des couleurs, soit dans les tournans des corps & dans leurs ombres, soit dans toute leur masse. Le *Titien*, *Paul Veronese*, & tous les Lombards, ont bien mis ces fortes de couleurs en pratique.

**A P R È S.** Faire *d'après*, veut dire copier, travailler *d'après* les bons maîtres; dessiner *d'après* l'antique, *d'après* la bosse, *d'après* nature, *d'après* Raphaël. Colorier *d'après*

le Titien; peindre *d'après* le Corregge, *d'après* les Carraches, &c.

**D E S S E I N.** En peinture, se peut entendre de deux façons. Il signifie les justes mesures, les proportions & les formes extérieures que doivent avoir les objets qui sont imités d'après nature, & pour lors il est pris pour l'une des parties de la peinture. Il se prend encore pour la pensée d'un plus grand ouvrage, soit qu'il n'y paroisse que des contours, soit que le peintre y ait ajouté les lumières & les ombres, ou qu'il y ait même employé de toutes les couleurs.

*Dessain colorié*, est celui dans lequel sont employées toutes les couleurs, à peu près, qui doivent entrer dans le grand ouvrage dont elles font l'essai.

*Dessain estompé*, est celui dont les ombres sont faites avec du crayon frotté, enforte qu'il n'y paroisse aucunes lignes.

*Dessain grainé*, celui dont les ombres sont faites avec du crayon, sans qu'il soit frotté & sans qu'il y paroisse de lignes.

*Dessain haché*, est celui dont les ombres

bres sont exprimées par des lignes sensibles, ou de la plume, ou du crayon : on dit *hacher* ou *hachures*.

**Dessain lavé**, celui dont les ombres sont faites au pinceau, avec quelque liqueur.

**DÉTREMPE**, est une sorte de peinture où l'on emploie les couleurs avec de l'eau gommée, ou de l'eau de colle ; & la différence qu'il y a entre la détrempe & la miniature, c'est que la miniature se travaille à petits points, & que dans la détrempe l'on se sert de toute la liberté de son pinceau.

**DRAPERIE**, se dit en général de toute sorte d'étoffes dont les figures sont habillées : on dit *jetter une draperie*, ce peintre jette bien une draperie, pour dire qu'il en dispose bien les plis.

**ÉLÈVE**. Pour dire disciple. Nous l'avons pris du mot Italien, *allievo*, qui veut dire la même chose.

**EMBU**. On dit qu'un tableau est *embu*, quand l'huile étant entrée dans la toile, laisse les couleurs mattes ; cela ne se dit que des tableaux à



telle chose font *groupe* avec telle & telle autre. Les Italiens disent *grosso*, qu'ils ont pris du mot latin *globus*.

**HISTOIRE.** Il y a plusieurs sortes de tableaux : ils représentent ordinairement, ou des fruits, ou des fleurs, ou des paysages, ou des animaux, ou enfin des figures humaines : ces derniers sont appelés *tableaux d'histoire*, & l'on dit d'un peintre qu'il *fait bien l'histoire*, quand il réussit dans l'assemblage de plusieurs figures.

**JOUR, lumière.** Ces termes se prennent non-seulement pour ce qui éclaire, mais encore pour les endroits éclairés; & l'on dit les *lumières* de ce tableau sont bien placées, bien répandues, bien ménagées.

**LOIN, proche.** Le plan éloigné du tableau s'appelle en général le *loin* du tableau, & le plan qui est plus près se nomme le *proche* du tableau. On appelle en particulier les montagnes éloignées, les *lointains*.

**MANNEQUIN.** Est une statue dont les jointures sont faites d'une manière à lui pouvoir donner telle attitude que

l'on veut. Les *mannequins* sont ordinairement de bois , & quelquefois de cire.

**M A N I E R E.** Nous appellons *maniere*, l'habitude que les peintres ont prise , non-seulement dans le manie-ment du pinceau , mais encore dans les trois principales parties de la peinture, invention, dessein, & coloris; & selon que cette habitude aura été contractée avec plus ou moins d'étude & de connoissance du beau naturel, & des belles choses qui se voient de peinture & de sculpture, on l'appelle *bonne* ou *mauvaise maniere*. C'est par cette *maniere*, dont il est ici question, que l'on reconnoît l'ouvrage d'un peintre dont on a déjà vu quelque tableau, de même que l'on reconnoît l'écriture & le style d'un homme de qui on a déjà reçu quelque lettre. L'on dit même, *connoître les manieres*, pour dire connoître, de plusieurs tableaux, l'ouvrage de chaque peintre en particulier.

**M A S S E S.** On appelle ainsi de grandes parties qui contiennent de grandes lumieres ou de grandes ombres.

Quand il est tard on ne voit que les *masses* d'un tableau, c'est-à-dire, on ne voit que les grandes lumières & les grandes ombres.

**MESQUIN.** Pour dire de petit goût : il vient de l'italien *meschino*, pauvre.

**MODELE,** est en général tout objet naturel que l'on a présent, pour imiter & pour travailler d'après : il signifie en particulier, un homme qui est exposé tout nud dans les Académies de peinture, pour l'étude de la jeunesse.

**MORCEAU.** Se dit d'un ouvrage de peinture, de sculpture & d'architecture, pourvu qu'il ne soit pas d'une grande suite; & au lieu de dire voilà un beau tableau, l'on dit souvent : voilà un *beau morceau*. Il se prend toujours en bonne part, & l'on ne dit jamais, voilà un *méchant morceau*, pour dire un méchant tableau.

**NOYER LES COULEURS.** C'est en mêler les extrémités avec d'autres qui leur sont voisines. Cela se dit plus ordinairement des contours avec leur fond.

**PASTEL,** est un crayon fait d'une

espece de pâte composée. Il y en a de toutes les couleurs, & l'on fait des tableaux *au pastel*, comme on en fait à l'huile, ou en détrempe.

**PEINDRE.** Ce mot signifie en général employer des couleurs, & en particulier les mêler & les noyer ensemble avec le pinceau. Quand cela est fait librement, on dit que l'ouvrage est *bien peint*; mais on dit qu'il est *léché*, quand cette liberté de main & cette franchise de pinceau ne s'y font point connoître, & que les couleurs y sont seulement noyées & adoucies par beaucoup de soin.

**PLAFOND.** En peinture, est un ouvrage qui est fait pour être vu de bas en haut, pour être placé au-dessus de la vue, & dont les figures par conséquent doivent être raccourcies & vues en dessous.

**PROFIL.** Signifie tantôt une tête vue de côté en maniere de médaille, & l'on dit même une *figure de profil*, comme une *tête de profil*; & tantôt il veut dire la vue de quelque lieu en tant qu'elle est opposée à ce qu'on appelle plan. Ainsi l'on dit le *profil* de la ville de Paris, le *profil*

d'une corniche, d'un entablement ; &c. L'on dit quelquefois *profiler une figure*, pour dire en faire les contours ; mais cette façon de parler n'est pas bonne.

**P R O N O N C E R**, se dit en peinture des parties du corps, comme dans l'expression ordinaire il se dit des paroles. Le langage de la peinture est le langage des muets, elle ne se fait entendre que lorsque certaines parties s'accordent ensemble, & sont disposées de manière qu'elles expriment les sentimens du cœur, de même que font les paroles quand elles sont jointes ; & l'on dit *prononcer* une main, un bras, une épaule, un genou, ou quelque'autre partie, pour dire, la marquer, la spécifier, la débrouiller, la donner à connoître parfaitement ; comme on dit *prononcer* une telle parole, pour dire la donner à entendre distinctement & sans bégayer.

**P R O P O R T I O N**, est une justesse des mesures convenables à chaque objet par rapport aux parties entr'elles, & à ces mêmes parties avec leur tout. Il se dit ordinairement du corps

humain. Pour bien dessiner, il faut sçavoir les *proportions*, c'est-à-dire les mesures du corps humain; & c'est dans ce sens que les *proportions* sont une des parties de la peinture que l'on appelle dessein.

**R E F L E T**, est ce qui est éclairé dans les ombres par la lumière que renvoient les objets voisins & éclairés.

**R E P O S** (les), dans un tableau, sont les masses & les grands endroits de clairs ou d'ombres, lesquels étant bien entendus, empêchent la confusion des objets, & ne leur permettent pas d'attirer la vue tous ensemble, mais la font jouir quelque tems de la beauté d'un groupe, & puis d'un autre successivement & sans inquiétude.

**S E C**, ou *dur*, se dit d'un ouvrage de peinture dont les clairs sont trop près des bruns, & dont les contours ne sont pas assez mêlés. *Tendre & moëlleux*, signifient le contraire.

**S T A N T É**. *Péné*. On dit qu'un ouvrage est *stanté*, quand il est beaucoup fini, & que le travail qu'on y remarque ne paroît pas d'une main libre.

**SVELTE**, c'est-à-dire agile, & de taille dégagée. Ce mot vient de l'italien *svolto*.

**TEINTE**, est une couleur artificielle ou composée, qui imite la couleur naturelle de quelque objet; & l'on dit, par exemple, une draperie d'une *bonne teinte*, un fond d'une *bonne teinte*.

*Demi-Teinte*. Ce terme a plus de rapport au clair-obscur qu'à la couleur: c'est un ton moyen entre la lumière & l'ombre; & supposé que l'objet ait cinq tons de clair-obscur, le second & le troisième qui suivent la grande lumière peuvent être appelés *demi-teintes*: mais ce terme a grand rapport à la couleur dans les carnations, & l'on dit que pour faire bien de chair, tout dépend quasi des *demi-teintes*.

**TOILE IMPRIMÉE**, est une toile tendue sur un châssis, & préparée pour peindre.

**TON DE COULEUR**, est un degré de couleur par rapport au clair-obscur.

**TOUCHES DES ARBRES**. C'est ainsi que l'on appelle les feuilles des arbres

peints. On dit les arbres de ce paysage sont de *touches* différentes, ou *touchés* différemment. Ce peintre *touche* bien un arbre.

**T O U R M E N T É.** *Couleurs tourmentées.*  
On se sert de cette expression, en parlant d'un tableau, quand les couleurs y ont été couchées l'une sur l'autre, ou qu'elles y ont été mêlées en les retouchant à diverses reprises, ce qui les *tourmente* & en ternit l'éclat.

**T O U T - E N S E M B L E.** Quoique ce terme, selon sa force, veuille dire l'effet bon ou mauvais que produisent dans un tableau les parties de la peinture toutes ensemble, néanmoins il se prend ordinairement en bonne part, & signifie une harmonie qui résulte de la distribution des objets qui composent un ouvrage. Ainsi l'on peut dire d'un tableau, par exemple, qu'il est beau partie à partie, mais que le *tout-ensemble* y est mal entendu.

**V A G U E S S E,** de l'italien *Vaghezza*.  
Ce terme a différentes significations en peinture : tantôt il désigne des tons brillans & lumineux, ou des



touches larges & méplates ; tantôt il signifie un grand goût de deffein, de grandes parties de jour & d'ombre, & enfin une certaine vapeur qui semble envelopper tous les objets du tableau.

UNION, est l'accord & la sympathie que les couleurs ont les unes avec les autres. On dit, voilà un tableau d'une grande union ; & quand cette union est grande & bien entendue, l'on peut l'appeller *suavité*.

*Si vous en voulez sçavoir davantage, voyez le petit Dictionnaire des termes de peinture, qui est à la fin de la nouvelle édition de l'Art de Peinture, par du Frenoy, avec la traduction & le commentaire de M. de Piles, qui se trouve à Paris rue Dauphine, chez Jombert le jeune, & Cellot, Successeurs de Jombert Pere, Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie.*

F I N.

TABLE



# T A B L E

## ALPHABÉTIQUE

### DES MATIÈRES

Contenues dans ce Volume.

#### A.

**A**cadémie de Peinture & Sculpture. Facilité qu'elle a pour faire de bons élèves, page 204. Son indécision sur le coloris, 234. Que les jeunes gens, avant que d'y aller dessiner d'après nature, doivent avoir acquis l'habitude d'imiter facilement avec le crayon tous les objets qui se présentent, 205.

*Accord des couleurs* dans un tableau. L'on n'y emploie que celles qui sympathisent l'une avec l'autre, 152, 153. Exemple de cet accord, pris de la nature même, 153. Comment se fait cet accord général des couleurs, 152. Qu'il se fait en les faisant participer l'une de l'autre, *ibid.* Exemple de cet accord dans un ciel, dans une gloire, &c. *ibid.*

*Adam Van Noort*, Peintre d'Anvers, fut le premier maître de Rubens, 359.

*Alexandre le Grand* se plaisoit dans la conversation des habiles Peintres, & aimoit à les voir travailler, 64.

*Amitié & Antipathie* des couleurs, que leur connoissance est très-utile, 172.

*Anatomie*. Les jeunes gens doivent se préparer à l'étude du dessein par celle de l'anatomie, 204, 205. La plupart des Peintres ne sçavent pas bien dessiner, puisqu'ils ignorent l'anatomie, 202, 203. Que la partie de l'anatomie nécessaire au Peintre est très-facile à apprendre, 202. erreur des Peintures qui ignorent cette science, 202, 203. Que sa connoissance abrégeroit aux Artistes beaucoup de tems & de peine dans l'étude du dessein, 202. Que les Peintres devroient du moins conseiller à leurs élèves l'étude de l'anatomie, 203. Utilité du Professeur d'anatomie fondé dans l'Académie royale de Peinture, 203, 204. Que ce Professeur doit être un Peintre & non un Chirurgien, 204. Rubens sçavoit parfaitement l'anatomie, 123, 267. Qu'il y a eu de grands Peintres qui ont cru que sa connoissance n'étoit pas nécessaire pour bien dessiner, 205. Erreur de quelques-uns qui, faute de sçavoir l'anatomie, copient mal-à-propos tous les mouvemens des muscles qu'ils voient dans les antiques, 206. Que les Peintres les plus habiles du tems de Léon X & de François I, l'étoient devenus par la connoissance de l'anatomie, 207, 208. Différence de la façon de penser des Peintres d'alors d'avec ceux de ce tems-ci au sujet de cette science, 208. Que les plus habiles Pein-

tres ont toujours été sçavans dans l'anatomie, 207.

*Andromede* (l'), tableau de Rubens, 332. Sa description, *ibid.* Artifice du Peintre pour faire valoir les chairs de cette figure, 332, 333. Comparaison de ce tableau avec celui du Bacchus du même Artiste 333.

*Antique*, est la regle de la beauté, 116. Est un modele parfait pour le bon goût du dessein, 59. Le Poussin a beaucoup imité l'antique dans ses compositions, 36. Beautés qui se remarquent dans les sculptures antiques, 38. Que la simplicité en fait le principal mérite, 38. 39. Qu'il s'en trouve aussi de médiocres & même de mauvaises, 44. 45. Danger qu'il y a pour un Peintre de copier l'antique trop servilement, 37 & *suiv.* 115, 116. Qu'on doit l'imiter sans trop s'y assujettir, 42, 43. Ce qu'un Peintre doit suivre de l'antique, 114. 115. Différence de goût dans les ouvrages de peinture & dans les sculptures antiques, 36. que les statues & bas-reliefs antiques sont dans des attitudes trop froides pour être imitées en peinture, 110, 111. Qu'on ne doit regarder ces ouvrages que comme des hieroglyphes des sujets qu'on a voulu représenter, 111. Comment on doit les interpréter, 111, 112, 113. Raison des licences & des fautes contre la perspective, qui se remarquent dans les bas-reliefs antiques, 112, 113. Que ces mêmes défauts ne seroient pas supportables en peinture, 113. Rubens n'a pas beaucoup suivi le goût de l'antique, 110, 267. Que les Peintres ayant la nature devant les yeux, ne doivent pas se borner aux anti-

ques , 268. Qu'il y a bien des imitateurs de l'antique qui se récrient sur leur beauté sans sçavoir en quoi elle consiste , 206.

*Arc-en-ciel* (l') , paysage de Rubens , 342. Sujets représentés dans ce tableau , *ibid.*

*Art* , est au-dessus de la nature , 139. Perfection des arts dans le siècle d'Alexandre le Grand , 40.

*Artistes*. Leur mérite ne doit point s'apprécier par un seul de leurs tableaux , mais par une comparaison & un examen réfléchi de leurs plus beaux ouvrages , 241 , 243. Les grands Artistes sont nécessairement gens d'esprit , 65.

*Attitudes*. Le Titien qui connoissoit parfaitement l'harmonie du clair-obscur , a souvent manqué dans les *attitudes* & le choix des plis des draperies , 260.

*Aveugle*. Histoire d'un sculpteur aveugle qui faisoit en cire des portraits ressemblans , 183 , & *suiv.* Maniere dont cet artiste suppléoit au défaut de sa vue pour copier un original , 184. Expédient dont se servit le grand Duc de Toscane , pour éprouver s'il étoit totalement aveugle , 184 , 185. Copie faite par cet aveugle des portraits du Roi d'Angleterre & du Pape Urbain VIII , 185. Portrait de cet illustre Artiste , représenté avec des yeux aux bout des doigts , 186.

## B.

**B** *Acchanales* (les) , tableaux de Rubens : Description du premier , représentant Bacchus assis sur un tonneau , 304. Sujet du se.

second tableau, Silene dans une ivresse gaie, 335. A quelle occasion Rubens fit celui-ci, 336, 337. Que cet Artiste le fit en concurrence avec les plus fameux Peintres de son tems, 336, 337. Troisième tableau, Silene dans une ivresse mélancolique, 337. Sa description, 338, 339. Rubens y a porté la force du coloris au plus haut point de perfection où elle pouvoit atteindre, 340.

*Bain de Diane* (le), tableau de Rubens. Sa description, 310. Que les carnations de ce tableau sont aussi belles & aussi fraîches que si elles étoient du Titien, 312. Que ce morceau est au-dessus de tout éloge, *ibid.* Que Rubens le fit étant en Espagne, au milieu des ouvrages du Titien qui piquoient son émulation, 312.

*Bains publics* (les) étoient fort en usage chez les anciens, 54. Pour quelle raison, *ibid.* Pourquoi cet usage n'est plus si fréquent aujourd'hui, 54. Voyez encore au mot *linge*.

*Bas-reliefs*. Les Sculpteurs y font usage de la perspective, comme les peintres dans leurs tableaux, 191. *Bas-reliefs des danseuses*, à la vigne *Borghese*, belle disposition des plis qui y est observée pour mieux laisser voir le nud des figures, 86.

*Bien-séance* observée par Rubens dans la disposition des attitudes de ses figures, suivant la qualité des personnes & les sujets qu'il avoit à représenter, 108.

*Blanc & noir*. Définition de ces deux couleurs par rapport à la peinture, 143. Que le blanc dissipe la vue & éloigne les objets, 143, 144. Que le noir, au contraire, la fixe & la

ramasse en un seul point, *ibid.* Pourquoi l'on emploie le blanc sur le devant du tableau, 144. Attentions à observer dans cette occasion, 144, 145. Pourquoi les Peintres ne font pas toujours les fonds de leurs tableaux clairs & tirant sur le blanc, 145, 146. Dans quelle occasion les Peintres peuvent s'en dispenser, 146. Pourquoi dans une campagne les objets blancs conservent leur couleur dans les lointains, tandis que ceux qui sont bruns ou noirs la perdent, 147.

*Bloëmart*, excellent Graveur, a mis beaucoup de douceur & de suavité dans ses ouvrages, 230, 231. Le goût de ses gravures est très-propre à imiter exactement le clair-obscur d'un tableau, 232.

## C.

*Cabinet du Roi*, est un des plus riches en tableaux qui soit en Europe, 1, 2.

*Cabinet de M. le Duc de Richelieu*. Description des tableaux de Rubens qu'il contient, 287, & *suiv.*

*Caractere*. Exemple de la diversité des caracteres & des attitudes dans le tableau de saint Georges, peint par Rubens, 272. Ce Peintre a sçu donner un caractere de chair aux figures qu'il a représentées, *ibid.*

*Carrahes* (les), en quoi consiste la beauté de leurs ouvrages, 241. Comme ils étoient naturellement fiers & sauvages, ils n'ont pas fait les femmes douces ni gracieuses, 279, 280.

*Chasse aux lions* (la), tableau de Rubens.

Sa description , 296 , 297. Jugement sur ce tableau , 298. Le coloris & le dessein y sont poussés à un très-haut point de perfection , 298.

*Choix.* Qu'il y a un choix à faire dans la lumiere & dans la couleur, ainsi que dans les formes , 164. Les Satyres & les Bacchantes de Rubens sont, dans leur espece, d'un aussi beau choix que sa Diane & ses Nymphes dans le tableau du bain de cette Déesse, 269.

*Chûte des Réprouvés (la)*, tableau de Rubens, 287. Est un des sujets les plus difficiles à représenter en peinture , *ibid.* Dans ce sujet la nature devient inutile pour les attitudes , 288. L'imagination doit y suppléer au défaut de la nature, *ibid.* Tout doit y paroître dans le désordre & dans le mouvement, *ibid.* Que Rubens l'a traité avec tout l'art & tout l'avantage possible , 289. On ne peut voir ce tableau sans être saisi d'horreur , *ibid.* Sa description , 290, & *suiv.* Jugement sur ce tableau , 293. Que le dessein en est sçavant & de grand goût , *ibid.* Les expressions des têtes en sont vives , *ibid.* La disposition des groupes y est des plus ingénieuses , *ibid.* L'artifice du coloris en est merveilleux, 294. Eloge de ce magnifique tableau , 293. Que ce beau morceau fait le désespoir des peintres, 295. Qu'il est une preuve incontestable que Rubens étoit un grand dessinateur, 273, 274.

*Clair-obscur.* Ce qu'on entend par ce terme , 178. C'est l'art de distribuer avantageusement les lumieres & les ombres dans un tableau, *ibid.* L'artifice du clair-obscur n'a



été connu que d'un petit nombre de peintres, 178. La science du clair-obscur est la base du coloris, 136. Exemple des regles du clair-obscur observées dans les trois principales figures du Jugement de Pâris, peint par Rubens, 137, & *suiv.* Que l'intelligence du clair-obscur donne de la valeur aux portraits de Van-Dyck, autant que la science du dessein ou la force du coloris, 140. Que les grands Peintres ont souvent observé les regles du clair-obscur sans les avoir apprises, 162, 163.

*Tableaux en clair-obscur.* Qu'il y a des ouvrages de cette espece d'une même couleur, qui sont de fort beaux morceaux, 176. Que les tableaux de clair-obscur ne sont point de véritables ouvrages de peinture, *ibid.* Que les ouvrages de clair-obscur peuvent être parfaits dans l'imitation de quelque morceau de sculpture, 176, 177.

*Coloris.* Ce que c'est, 170. Sa définition, 274. Le coloris est l'art d'imiter la couleur des objets, 170. Le Peintre, à l'imitation du Créateur, tire du néant une seconde nature par le moyen du dessein & des couleurs, 274, 275. Nécessité des couleurs pour la distinction des objets dans la nature, 275. En quoi consiste la véritable science du coloris, *ibid.* Elle consiste moins à donner à chaque objet sa couleur naturelle, qu'à faire en sorte qu'il paroisse l'avoir, *ibid.* Comme la vivacité des couleurs s'éteint & diminue quelque tems après avoir été employée, le Peintre doit exagérer les unes & affoiblir les autres, pour qu'elles produisent mieux leur effet, 173, 174, 276. Le coloris est la perfection de la peinture, 134.

135, 193. Il n'est autre chose que l'intelligence des couleurs, 136, 192. Il contribue autant que le dessein à l'expression des passions de l'ame, 135. Il est aussi essentiel à la peinture que le dessein, 175. Pourquoi le coloris est nécessaire dans un tableau, *ibid.* Il est la dernière partie de la peinture, & celle qui distingue le Peintre d'avec le Sculpteur, 136, 189. Le coloris comprend l'intelligence des lumières & des ombres, 177. La lumière & la couleur sont inséparables dans la nature, 177, 178. Le coloris renferme deux choses, la lumière locale, & le clair-obscur, 178. Ce qu'on entend par lumière locale, *ibid.* La beauté du coloris ne consiste pas tant dans la variété des couleurs, que dans leur juste distribution, 177. Dans un tableau chaque objet doit paroître avoir sa couleur naturelle, *ibid.* Distinction à faire entre la couleur & le coloris, 192. Le dessein est le corps de la peinture, & le coloris en est l'ame, 193, 194. Il n'y a point de peinture si le coloris n'est joint au dessein, 187, 195. Erreur de ceux qui regardent le coloris comme une partie accessoire à la peinture, 187, 188. La peinture étant faite pour surprendre les yeux, & cette surprise ne pouvant être produite que par la force du coloris, cette partie est absolument nécessaire au Peintre, 215. La science du coloris est ce qui caractérise essentiellement le Peintre, 81, 82.

*Coloris.* Ses règles ne sont pas encore bien connues, 210. Indécision de l'Académie à ce sujet, 234. Peintres qui en ont connu les règles, 210, 211. Le Titien, le Giorgion, & Van Dyck sont ceux qui les ont le mieux

connues, *ibid.* Tableaux des Peintres qui ont été bons coloristes, sont autant de livres pour l'instruction des jeunes Peintres, 211, 212. Tous les Peintres ne sont pas capables de lire les préceptes du coloris dans les ouvrages des grand Maîtres, 212. Qu'il y a des Peintres qui ont copié long-tems les ouvrages du Titien, & qui n'ayant pas compris ces regles, n'en sont pas devenus meilleurs coloristes, 212. Exemple de cette vérité dans les tableaux du Pouffin, 212, 213. Objection contre le coloris : qu'il est à craindre qu'en s'y attachant trop, on ne néglige le dessein, 214, 215. Réponse à cette objection, 215, 216. Du peu de cas que les coloristes font de la beauté des formes & de la correction du dessein dans un tableau, 248. Un Peintre qui néglige le coloris est aussi blâmable que celui qui dessine incorrectement, ou qui dispose mal ses figures, 174, 175. Qu'il n'est guere possible que les Peintres qui sont dans l'habitude d'un mauvais coloris, changent de maniere, 227. Presque tous les Peintres s'attachent plus au dessein qu'au coloris, 201. Il y a eu beaucoup plus de Peintres bons dessinateurs que de bons coloristes, 201. Pourquoi, *ibid.* Que depuis la restauration de la peinture, à peine pourroit-on trouver six Peintres qui aient bien colorié, 210. Pour quelle raison la plupart des Peintres négligent si fort le coloris, 200, 201, 209. Que cela vient en partie qu'il y en a peu qui en connoissent les regles, 209. Que le coloris est une chose très-difficile à acquérir, 210, 209. Pourquoi, 218. Le dessein est commun au Sculpteur comme au Peintre, mais le coloris met

celui-ci au-dessus du Sculpteur, 197. Lequel des deux est préférable d'un tableau bien défini, ou d'un autre bien colorié, 197, 198. Raison qui doit faire préférer celui qui est bien colorié, 198. Les tableaux du Titien doivent avoir la préférence, par cette raison, sur ceux de Raphaël, 198. Différence des tableaux du Titien d'avec ceux de Jules Romain, pour ce qui regarde le coloris, 134, 135. Les Peintres de l'Ecole Romaine n'ont eu qu'une connoissance très-superficielle du coloris, & les Carraches & même le Corregge font en cela très-inférieurs aux Peintres Vénitiens, 276. Paul Veronese a très-bien entendu l'harmonie des couleurs; mais il n'en a point connu toute la force, ni l'artifice du clair-obscur, 277. Raphaël avoit fait, sur la fin de sa vie, de grands progrès dans le coloris, 200. Avec le tems il auroit pu devenir aussi bon coloriste que le Titien, *ibid.* Rubens a possédé supérieurement la science du coloris & l'intelligence du clair-obscur dans toutes ses parties, 277. Ses tableaux sont d'un coloris plus beau que la nature même, 225. Il a plus aplani les difficultés du coloris qu'aucun autre Peintre, 223.

*Combat des Amazones (le).* Tableau de Rubens, 325. Sujet de ce tableau, *ibid.* & *suiv.* Disposition de ses groupes, 326, 327. Que les chevaux y sont dessinés avec beaucoup d'art & de correction, 329. Le coloris n'y est pas si parfait que dans ses autres morceaux; *ib.*

*Comparaison d'un tableau avec un poëme,* 165. Comme il ne suffit pas qu'il y ait de l'invention dans un poëme, & qu'il faut de plus

que les regles y soient observées, de même ce n'est pas assez qu'il y ait du feu & de l'imagination dans un tableau, mais il y faut encore du choix dans les objets, dans les couleurs, & dans les lumieres, *ibid.*

*Comparaison des tableaux de Rubens avec ceux des plus fameux Peintres*, 238, & *suiv.* Qualités nécessaires pour faire cette comparaison, 246. Qu'il faut pour cet effet avoir les yeux & le goût épurés, *ibid.* Ce qu'on entend par des yeux épurés, 247. Ce que c'est qu'un goût épuré, 246, 247. Que Rubens peut soutenir la comparaison de ses ouvrages avec ceux des meilleurs Peintres d'Italie, 285. Comparaison des batailles de Constantin par Raphaël, avec celle des Amazones par Rubens, 256. Comparaison du mérite de Rubens & de Raphaël, par les estampes qui ont été gravées d'après les tableaux de ces deux maîtres, 266.

*Composition*, se divise en deux parties, l'invention & la disposition, 60. Qualités nécessaires dans un Peintre pour réunir ces deux parties, *ibid.* Que pour ce qui regarde la richesse de la composition & la fécondité du génie, Rubens n'a été surpassé ni par Raphaël, ni par les Carraches, ni par aucun autre Peintre, 279. Qu'il ne seroit pas à propos de répéter toujours dans ses compositions la même figure ni le même choix de draperies, quand même elles seroient imitées de l'antique, 125.

*Connoissance des tableaux*, en quoi elle consiste, 6, 11, & *suiv.* Maniere de l'acquérir, 24, & *suiv.* 64. Difficulté d'y parvenir, 23. Qu'on peut l'acquérir par l'examen des différentes manieres de chaque Maître, 6, 7, 8.

Diverses façons de reconnoître de qui est un tableau, 8, & *suiv.* Le caractère de la main & celui de l'esprit doivent servir à reconnoître l'auteur d'un tableau, 9, 10, 11. Maniere de procéder à l'examen des tableaux pour acquérir une véritable connoissance en peinture, 30, 31. Que pour se mieux former le goût, il ne faut voir, autant que l'on pourra, que les meilleurs tableaux, 31. Que cette connoissance ne s'acquiert que par la fréquentation des Peintres les plus habiles & les plus éclairés, & par un examen réfléchi des plus beaux tableaux, 13. Eloquence des tableaux; ce sont de grands Maîtres à consulter pour la connoissance de la peinture, 14, 15. Livres sur la peinture; leur lecture est nécessaire pour préparer à la connoissance des tableaux, 24, 25. Poëme sur la peinture, par du Fresnoy, est un excellent livre pour former un connoisseur, 26. Maniere de le lire pour en tirer du profit, 27. Entretien sur la vie des Peintres, par Felibien, est un livre très-instructif pour les amateurs de la peinture.

*Connoisseur en peinture*, qualités qui lui sont nécessaires, 17. Ce qu'il faut faire pour le devenir, 18. Q'on peut bien juger de la peinture sans être Peintre, comme on peut être connoisseur en musique & en poësie, sans être Musicien ni Poëte, 19. Faux connoisseurs ne jugent d'un tableau que sur la réputation de son auteur, 20. Changement de goût, dans un connoisseur, indique un jugement mal sain & un esprit prévenu, 21, 22. Danger qu'il y a pour un connoisseur de s'attacher trop fortement au goût de l'antique, 119, 120. Que tous les connoisseurs qui regardent

un tableau n'apperçoivent point tout ce qu'il y a à y voir, 247. Qu'on ne juge ordinairement d'un tableau que par la partie qu'on connoît ou qu'on aime le plus, 247, & suiv. Maniere dont les amateurs de l'antique jugent d'un tableau, 248.

*Correction du dessein*, est ce qui plait davantage dans un tableau, 196. Le Peintre ne peut tromper les yeux & faire illusion que par une très-grande correction de dessein, 91. En quoi consiste la véritable correction du dessein, 126. Que tous les Artistes peuvent y parvenir par une longue étude & un travail opiniâtre, 126. Raphaël excelloit dans la peinture par la correction du dessein, la noblesse de sa composition, & la belle simplicité de ses attitudes, 200. La correction du dessein caractérise plutôt le Sculpteur que le Peintre, 84.

*Correge (le)*, en quoi ses tableaux sont admirables, 240. Il a eu une belle composition & une grande maniere de draper; mais il n'a pas eu un beau choix de draperies, 261. Il auroit peint avec la même douceur & la même liberté que Rubens; mais il n'y auroit pas joint la même force ni la même fierté, 354. Qu'il n'y a que ce Peintre qui puisse le disputer à Rubens pour la partie du dessein qui regarde l'esprit du contour, 266.

*Couleur*. Sa définition, 170. La couleur est ce qui rend les objets sensibles à la vue, *ibid.* Comme il y a deux sortes d'objets, de naturels & d'artificiels, il y a aussi deux especes de couleurs, 170, 171. Ce que c'est que la couleur naturelle, *ibid.* Ce que c'est que la couleur artificielle, 171. Le Peintre doit avoir une connoissance parfaite de ces deux sortes

de couleurs, *ibid.* Distinction à faire dans la couleur naturelle, *ibid.* De la sympathie & de l'antipathie des couleurs artificielles, 171, 172. Diverses manières de considérer la couleur naturelle des objets, 149 & *suiv.* De la couleur considérée par rapport à l'objet particulier qu'elle représente, 150. Le grand art du Peintre est moins de donner à chaque objet sa couleur véritable, que de faire en sorte qu'il paroisse l'avoir, 150. Exemple de cet art dans le tableau du Jugement de Paris, *ibid.* Autres exemples du même principe, dans le Bacchus, l'Éricton, & l'Andromède de Rubens, *ibid.* La couleur de chaque objet dans un tableau doit conserver le caractère de sa nature, 151. Imitation des couleurs par rapport à l'union qu'elles doivent avoir les unes avec les autres, *ibid.* Il faut que les couleurs particulières de chaque objet soient ensemble dans un accord parfait, *ib.* Des couleurs considérées par rapport à leur opposition, 154. Que cette opposition dans leur qualité est ce qu'on appelle *antipathie des couleurs*, 154. Le blanc & le noir ne sont pas si contraires qu'on le pense, *ibid.* Opposition du coloris dans le clair-obscur, son utilité, 155. L'opposition des couleurs ne doit s'employer qu'avec beaucoup de discrétion, *ibid.* Intelligence de Paul Veronese dans l'accord & l'union des couleurs, imitée & perfectionnée par Rubens, 156. Il y a de fort habiles Peintres qui regardent toutes ces règles sur les couleurs & sur la lumière comme des rêveries & des illusions, 163. Rubens n'a mêlé ses couleurs que le moins qu'il lui a été possible, pour n'en point détruire l'harmonie.



161. Qu'à force de tourmenter les couleurs, on en altere l'éclat & la vivacité, 160, 161. Que l'usage que les Peintres & les Tapissiers font des couleurs est bien différent de l'emploi qu'en font les Teinturiers, 191.

## D.

**D**escente de Croix (la), tableau de Rubens, 329. Difficulté qu'il y a à bien traiter ce sujet, 329, 330. Description de ce tableau, 330, 331. C'est une très-belle esquisse de celui qui est au maître-Autel de la Cathédrale d'Anvers, 331.

*Dessain*, s'entend de plusieurs manieres, 179, 180. Définition du mot *dessain*, considéré comme la pensée ou l'idée d'un Peintre exprimée sur la toile ou sur le papier, 180. Définition de la science du *dessain*, comme faisant partie de la peinture, *ibid.* La science du *dessain* consiste dans les proportions & le contour des objets visibles, 181. Autre définition du *dessain*, 262. L'habitude du *dessain* doit être dans les yeux, *ibid.* Le *dessain* est une science toute de pratique, *ibid.* Que par un travail assidu & avec un génie médiocre, on peut parvenir à la perfection de la pratique du *dessain*, 263. Autre espece de *dessain*, qui est toute spirituelle, *ibid.* Que cette partie du *dessain* exige du choix, de la convenance & de la variété, 263, 264. Raphaël & les Carraches, on pratiqué ces deux fortes de *dessains*, 264. Rubens est au-dessous de ces Peintres pour la pratique du *dessain*, *ibid.* Il est sçavant dessinateur dans les tableaux qu'il a faits pour sa réputation.

264. Que s'il y a des incorrections de dessein dans les plus beaux ouvrages de Rubens, il s'en peut trouver aussi dans ceux de Raphaël & des Carraches, *ibid.* Rubens a entendu parfaitement la partie spirituelle du dessein, qui regarde tout l'ouvrage en général, 265. Ce Peintre doit passer pour bon dessinateur, 127. Les figures de la galerie du Luxembourg sont d'un beau choix & d'une belle proportion, 127. Recherches qu'il a faites sur les principes du dessein, 269. Fermeté des contours dans ses tableaux, *ibid.* La nature du pays ne se trouvant pas favorable pour la correction & le choix du dessein, il a été obligé d'y faire les changemens que son génie lui suggéroit, 268, 269. Autre définition du dessein, envisagé en particulier & dans sa perfection, 265. Le dessein, proprement dit, consiste dans la proportion des membres & dans l'esprit du contour, 265, 266. Qu'un Peintre est obligé de sçavoir ces deux parties du dessein, 265. Rubens a l'avantage sur Raphaël & sur les Carraches pour ce qui regarde l'esprit du contour, 266. Le dessein a des regles fondées sur les proportions & sur l'anatomie, 210. Le dessein est commun à plusieurs arts, 190. Le dessein nécessaire au Peintre est le même que celui dont le Sculpteur fait usage, 190, 191. Le dessein est plus utile & plus nécessaire au Peintre que le coloris, 195. Le dessein peut bien exister sans le coloris ; mais celui-ci ne peut subsister sans le secours du dessein, 193. Le dessein est absolument essentiel au Peintre pour pouvoir donner à chaque chose ses justes proportions, 82. Un Peintre qui ne sçait point

dessiner ne mérite point le nom de Peintre ; 92. Qu'il y a eu des Peintres Lombards qui, sans sçavoir dessiner parfaitement, n'ont pas laissé que de faire illusion par la force de leur coloris, *ibid.* Le dessein & le coloris sont également nécessaires au Peintre , 189. Erreur de ceux qui ne jugent de l'excellence d'un tableau que par la correction du dessein, 82 , 83. Le dessein est le genre de la peinture, & le coloris en est la différence, 189, 190.

*Diane s'appêtant pour la chasse.* Ouvrage de deux fameux Artistes , 345. Sujet & description de ce tableau , *ibid.* Il fut fait pour l'Archi-Duchesse , *ibid.* Rubens n'en a fait que les figures ; le paysage & les animaux sont par Breughel , 345 , 347. Beauté du groupe & noblesse des attitudes dans les figures de ce tableau , 346.

*Disposition* (de la) ou économie, 258. Nécessité de cette partie de la peinture , 258 , 259. Inconvéniens d'une mauvaise disposition , 259. Avantages d'une bonne disposition des objets , *ibid.* Qu'une disposition avantageuse des objets dans un tableau est la moitié de l'ouvrage , *ibid.* Des parties qui dépendent de la disposition , 259 , 260. Raphaël a bien sçu disposer les attitudes & les plis des draperies ; mais il n'a eu qu'une foible connoissance des groupes & de l'harmonie de tout l'ouvrage , 260. Rubens a possédé parfaitement toutes les parties de la disposition , 261. Il a observé la bienséance dans la disposition de ses attitudes , suivant la qualité des personnages & la nature des sujets , 108. Exemple de cette disposition dans le Jugement de Pâris, le massacre des

Innocens, &c. *ibid.* Disposition des plis des draperies selon la nature & la diversité des étoffes, 109. Rubens a fait de beaux plis & a parfaitement bien rendu la variété des étoffes, *ibid.* Raphaël & le Titien ont manqué dans l'une ou l'autre de ces parties, *ibid.*

*Disposition des objets & des groupes*, a beaucoup contribué au grand effet des tableaux de Rubens, 101. De quelle maniere elle se fait, *ibid.* Exemple de la liaison des objets par le moyen des fonds, dans le massacre des Innocens, par Rubens, 102. Autres exemples de la même liaison dans le ravissement des Sabines, le Jugement de Paris, &c. *ibid.* Exemple de la liaison des objets, par le moyen des groupes, dans la grappe de raisin du Titien, 103. Disposition des groupes observée par Rubens dans ses grandes compositions, *ibid.* Exemple de cette disposition dans les Innocens, dans le ravissement des Sabines, & dans ses paysages, 104. Exception de cette regle dans le saint Georges, & dans la bataille des Amazones, de Rubens, 104.

*Distribution des masses d'ombre & de lumiere*, économie avec laquelle Rubens l'observoit dans ses groupes, 140, 141. Exemple de cette distribution dans la Chasse aux lions, de ce Peintre, 141. Son exactitude à suivre cette maxime jusques dans les moindres objets de ses tableaux, prouvée par le Paysage de la vue de Malines, 142.

*Draperies.* Les Peintres ne doivent point imiter celle des statues antiques, 52. Pour quelle raison les anciens Sculpteurs ont drapé leurs figures avec des étoffes très-fines, 53, 55.

## E.

**E**conomie, voyez *Disposition*.

*Effet*. Rubens ne s'est attaché qu'à l'effet que devoit faire son tableau, sans s'amuser aux minuties qui se perdent lorsque le tableau est mis à son point de vue, 254. Raphaël a bien entendu l'assemblage des figures, mais il a ignoré l'effet des lumieres & des ombres, 261. Les tableaux de Rubens se reconnoissent facilement par leur grand effet, 97, 355.

*Enlèvement des Sabines* (1'), tableau de Rubens, 320. Sujet de ce tableau, *ib.* & *suiv.* Disposition des groupes, 322, 323. Différence des passions dans le désordre de ce tableau & dans celui du massacre des Innocens, caractérisée jusques dans leur paysage, 324.

*Erickon*, ou les filles de Cecrops, tableau de Rubens, 348. Sujet & description de ce tableau, *ibid.* & *suiv.* Il est dans la maniere de Paul Véronese, 349.

*Expression*. Dans la peinture, ce que c'est, 131. Maniere dont on exprime les passions, *ibid.* Différentes especes de passions, *ib.* Les passions violentes sont les moins difficiles à représenter, *ibid.* Rubens a très bien réussi dans l'expression des passions violentes, 131. Il a réussi encore davantage dans les passions douces & tranquilles, *ibid.* Exemple de passions douces bien rendues par Rubens, dans son Jugement de Paris, 131, 132. Autres exemples, dans le massacre des Innocens, la descente de Croix, & le tableau de saint Georges, 132. Il faut de la variété dans les

airs de tête & dans l'expression des passions, 132, 133. C'est dans la maniere de les exprimer que le Peintre fait voir principalement la fécondité de son génie, 133, 134. Rubens est égal à Raphaël pour les expressions particulieres de chaque figure, il l'a même surpassé dans l'expression générale du tableau, 255, 256. Rubens a mis plus de feu & de vérité que Raphaël dans ses compositions, 256.

## F.

**F**acilité. Que jamais Peintre n'a travaillé avec tant de facilité que Rubens, 281, 282.

*Fini.* Pourquoi Rubens n'a pas toujours fini également ses tableaux, 158, & *suiv.* Inconvénient des tableaux trop finis, 62. Les portraits demandent à être finis davantage que les autres tableaux, 160. Rubens a fini ses petits tableaux, tels que ceux de l'Andromede & de la Susanne, autant que le Titien auroit pu le faire, 159, 162. Dans quel cas on doit finir les tableaux plus qu'à l'ordinaire, 160. En finissant trop les tableaux destinés à être vus de loin, on court le risque de salir les couleurs, 160. La plupart des tableaux étant faits pour être vus d'une certaine distance, il est inutile de les finir trop délicatement, 158, 159.

*Flamand.* Rubens n'a donné un air flamand à plusieurs de ses ouvrages que par la nécessité où il se trouvoit de se servir de modeles de son pays, 124. Ses tableaux se ressentent toujours de l'école flamande pour le caractère de dessein de ses figures, 123, 124. Injustice de ceux qui lui reprochent que ses

ouvrages sentent le flamand, 232, 233.

*Forme circulaire*, pour la disposition des objets dans un tableau, est la plus agréable à l'œil, 105, 151. Pour quelle raison elle plait davantage que les autres, 105, 106. Un Peintre doit se conformer à cette maxime, sans qu'il paroisse d'affectation dans ses ouvrages, 106, 107. Exemple de cette règle observée dans le massacre des Innocens & le ravissement des Sabines, quoiqu'au premier coup d'œil ils paroissent faire un effet contraire, 107.

*Fresque*. La prévention des Peintres accoutumés aux fresques de Rome, est un grand obstacle à leur avancement dans la science du coloris, 242.

## G.

**G** *Alerie du Luxembourg*, est une des plus belles choses en peinture qu'il y ait en Europe, 224.

*Génie* de la peinture doit être né avec le Peintre, comme celui de la poésie doit naître avec le Poète, 165. Le génie du Peintre est au-dessus des règles, 98. C'est le génie qui contribue davantage à former un habile Artiste, *ibid.* Le génie a quelquefois besoin des règles pour se bien conduire, 99. Le génie de Rubens étoit capable de produire tout seul de belles choses, *ibid.* Il y a des génies inventifs qui apprennent d'eux-mêmes des pratiques capables de leur tenir lieu de règles, & de suppléer au défaut des connoissances qui leur manquent, 207. Tout est démonstratif dans la peinture, à la réserve du

génie, 66. Les talens d'un Artiste dépendent souvent de sa façon de penser & de l'élevation de son génie, *ibid.* Le génie & le caractère du Peintre se reconnoissent dans ses ouvrages, 66, 67. La peinture exige un génie capable de s'attacher à plusieurs choses en même tems, 216. Les Peintres s'appliquent souvent à quelque partie particuliere de la peinture, selon que leur génie les y porte, 217. La peinture demande du feu dans le génie, 61. Le génie doit servir de monture au Peintre pour parvenir à la perfection de son art, *ibid.* Inconvéniens d'un génie trop vif, *ibid.* Il est plus facile de remédier à un génie trop vif qu'à un froid, ou trop lent, *ibid.* Ordinairement les gens vifs & pleins de feu ne finissent pas beaucoup leurs ouvrages, 62. De quelle nature étoit le génie de Raphaël, 61. Eloge de son génie, 216. Le Poussin a eu un génie très-étendu, mais qui n'étoit pas cependant universel, 217. Le génie de Rubens étoit universel, & se transformoit suivant la nature des sujets qu'il vouloit représenter, 280.

*Goltius*, excellent Graveur, coupoit le cuivre hardiment, 230. Il étoit trop maniéré pour rendre fidèlement l'effet des tableaux des grands maîtres, 231.

*Goût*, en fait de peinture, ce que c'est, 32. En quoi consiste le bon goût d'un tableau, 33, & *suiv.* En quoi consiste la perfection de ce goût, 34. Diversité des goûts, dans quel cas elle peut avoir lieu, 34, & *suiv.* Les goûts particuliers, ainsi que les manieres, en peinture, sont un obstacle à l'avancement des Peintres, 50, 51.



*Grappe de raisin* ; ce que le Titien entendoit par ce terme , 260 , 267.

*Gravures de Bloëmart* sont très-propres pour copier exactement le clair-obscur d'un tableau , 232. Les gravures d'après Rubens sont celles où l'artifice du clair-obscur est le mieux rendu, *ibid.* Les bonnes gravures d'après le Titien & Rubens donnent une intelligence parfaite de l'artifice du clair-obscur, 230. Il y a peu de Graveurs qui sçachent rendre l'effet général d'un tableau bien colorié, 231 , 232.

*Groupe* ; ce que c'est, 260. Paul Véronèse ni les Carraches , quoique sçavans dans l'harmonie des couleurs , n'ont pas connu l'artifice des groupes , 261. Voyez encore au mot *disposition des groupes*.

## H.

**H** *Armonie du tout-ensemble* ; ce qu'on entend par là , 260.

*Histoire*. Des tableaux qui pèchent contre la vérité de l'histoire , 93 , 94. Les Peintres Lombards sont souvent tombés dans ce défaut , 94.

## I.

**I** *Imagination*. Rubens étoit le maître de la sienne , 100 , 101.

*Imitation de la nature* , est la fin du Peintre & du Sculpteur , 89. Manieres différentes par lesquelles ces deux Artistes y parviennent , 89 , 90.

*Incorrection*. Rubens a quelquefois péché par ce côté , 224 , 233. Il possédoit tant de belles

belles parries de son art qu'on peut bien lui pardonner ses incorrections, 233. Il a fait une si grande quantité de tableaux qu'il n'est pas étonnant qu'il se trouve des incorrections dans plusieurs, 266, 267. Rubens étoit grand dessinateur, quoiqu'il se rencontre souvent des incorrections dans ses ouvrages, 122, 123. Il sçavoit parfaitement l'anatomie, 123.

*Intelligence.* On remarque des défauts d'intelligence des couleurs dans la plupart des tableaux de Raphaël, 70. Il s'en est corrigé ensuite, *ibid.*

*Invention (de l')*, 257. Des qualités nécessaires pour l'invention, *ibid.* Comparaison de Rubens avec Raphaël & Paul Veronese, pour l'invention, *ibid.* Rubens possédoit les qualités nécessaires pour inventer facilement & sçavamment, 257, 258. Il sçavoit commander à son imagination, 257. Fécondité du génie de Rubens pour les allégories, 258. Il a été non-seulement un sçavant Peintre, mais encore un grand homme de lettres, *ibid.* Le bon goût de l'invention doit se puiser dans l'histoire, dans la fable, & dans les figures & bas-reliefs antiques, 59.

*Italie*, n'a pas encore produit de Peintres qui aient sçu réunir toutes les parties de la peinture avec autant de supériorité que Rubens, 282.

*Jugement de Paris*, tableau de Rubens, 350. Sujet & description de ce tableau, *ibid.* Attitudes variées des trois déesses, *ibid.* Beauté des carnations, 352. Incorrection des formes, *ibid.* Harmonie du clair-obscur, 352.

*Jules Romain*, différence de ses tableaux

d'avec ceux du Titien, pour ce qui regarde le coloris, 134, 135.

## L.

**L** *Aque.* Abus que les Peintres font de cette couleur & de la terre verte dans leurs tableaux, 220. Moyens d'y remédier, *ibid.* & *suiv.*

*Linge*, n'étoit point en usage pour les hommes chez les anciens, 53. Il n'y avoit que les femmes qui en portoient alors, *ibid.* Maniere dont les anciens suppléojent au défaut du linge, 54. En quel tems les Romains commencerent à en porter communément, *ibid.* Le linge supplée aujourd'hui au peu d'usage que nous faisons des bains, *ibid.*

*Lumiere.* Pour quelle raison Rubens a fait ses lumieres & ses reflex plus forts qu'ils ne le paroissent dans la nature, 148. Qu'il est très-rare de trouver des tableaux où l'intelligence des lumieres & des couleurs soit exactement observée, 221, 222. Voyez encore au mot *Clair-obscur.*

## M.

**M** *Achine.* Rubens regardoit son tableau comme une machine qu'il songeoit à bien faire aller plutôt qu'à en polir exactement les roues, 162.

*Maniere.* Les jeunes Peintres, faute de principes, se font ordinairement une mauvaise maniere dont ils ne peuvent plus se défaire par la suite, 218, 219. Obstacles qui s'opposent à leur avancement dans la science

du coloris , *ibid.* Qu'il est très-difficile de quitter une mauvaise maniere lorsqu'on en a contracté l'habitude , 219. Moyens de se défaire de cette mauvaise maniere, 219, 220. Il n'est guere possible que les Peintres dans l'habitude d'un mauvais coloris , puissent changer de maniere , 227. Usage qu'on doit faire des tableaux du Titien pour en reprendre une bonne , 221. Un des bons moyens pour produire cet effet seroit de visiter très-souvent la galerie du Luxembourg , 223. Toutes les manieres de dessiner sont également bonnes , quand elles rendent bien la nature , 122. La diversité de manieres qui se voit dans les ouvrages de Rubens n'empêche pas qu'il n'ait toujours suivi exactement les regles & les maximes de son art , 97. Ce que quelques-uns appellent *dessiner de grande maniere* , 205 . 206.

*Massacre des Innocens* (le) , tableau de Rubens , 313. Sa description , *ibid.* & *suiv.* Heureuse disposition des groupes de ce tableau , 314, 315. On y remarque une grande variété & une belle expression des passions , 320.

*Maximes* suivies par Rubens ont été également observées par les plus habiles Peintres , 162.

*Médicis* (la Reine Marie de) prenoit plaisir à voir travailler Rubens à ses tableaux de la galerie du Luxembourg , 379. Elle lui fait voir toutes les Dames de sa Cour , *ibid.* Trait d'esprit de Rubens à cette occasion , *ib.*

*Mérite.* Pour bien juger du mérite de plusieurs Artistes , il faut mettre leurs ouvrages

en parallele l'un à côté de l'autre, 355, 356.  
*Michel-Ange*, Peintre médiocre, étoit grand dessinateur, 49. Avantage que retire Raphaël à la vue des ouvrages de peinture faits par Michel-Ange, 48. Raphaël change de maniere aussi-tôt après, & quitte totalement celle qu'il tenoit de Pierre Perugin, son maître, 48, 49. L'humeur austere & mélancolique de Michel-Ange se découvre dans tous ses ouvrages de peinture & de sculpture, 279. Artifice dont se sert Michel-Ange pour faire passer une de ses figures pour antique, 45. Jugement sur les ouvrages de sculpture de Michel-Ange, 46, 47. En quoi ses sculptures différent des antiques, *ibid.* Il avoit une parfaite connoissance de l'anatomie, 47, 48. Jugement sur ses ouvrages de peinture, 47.

## N.

**N**ature, est la maîtresse des Peintres, 139. Elle est quelquefois ingrate & journaliere, & alors le Peintre doit y suppléer, 139, 140 un Peintre ne doit pas être l'esclave, mais l'imitateur de la nature, 174, 176. La nature n'est pas toujours également bonne à imiter; mais le Peintre doit en faire un choix judicieux suivant les regles de son art, ou la rectifier sur les beaux antiques, 164, 172. Raphaël ne consultoit pas assez la nature, ses ouvrages sentent un peu le marbre, 124. Rubens a puisé ses connoissances à la même source que les anciens, & il a étudié la nature sur elle-même, 268. Il s'est acquis autant de réputation par sa fidélité à suivre la nature, que par l'abondance de son génie, 95. Il a

pouffé si loin la connoiffance de la nature , qu'il a rendu, en quelque façon, fes peintures plus parfaites & plus vivantes que la nature même , 271.

*Natalis*, bon Graveur, a mis beaucoup de suavité dans fes ouvrages , 230, 231.

## O.

**O**bjct principal d'un tableau est de produire l'effet qu'on en attend , & de tromper agréablement les yeux , 174.

*Objets naturels.* L'art du Peintre ne confifte pas seulement à les exprimer tels qu'il les voit dans la nature , mais à en faire un heureux choix & à les rendre plus parfaits, 148, 149. Dans un tableau , les objets doivent être imités autant dans leur couleur que dans leur forme , 175. Le Peintre est quelquefois obligé de corriger les défauts & le coloris des objets naturels , 172 , 173. Il ne faut pas qu'il imite indiftinctement toutes les couleurs qu'il voit dans la nature, mais il ne doit affocier que celles qui se conviennent, 172 , 173. Dans la difpofition des objets dans un tableau , la pluralité des angles est défagréable à la vue , & la forme circulaire est préférable à toute autre , 151.

*Originaux.* Maniere dont les faux connoiffeurs les diftinguent d'avec les copies, 3 , 4. La maniere particuliere de chaque Peintre fert à désigner l'auteur d'un tableau , 4 , 5.

*Otho Venius*, Peintre de l'Archiduc Albert , fut le fecond maître de Rubens , 228 , 360. Il jouiffoit alors d'une grande réputa-

tion , 360. Il se lie d'amitié avec Rubens , & lui découvre tous les secrets de son art , *ibid.* Jugement sur ses ouvrages , 228 , 230. Ce Peintre est peu connu, parce qu'il n'a fait que très-peu de tableaux , 228 , 229. En quoi ses ouvrages sont estimables , 229. Il a eu une parfaite intelligence des lumieres & des ombres , ainsi que de l'effet du clair-obscur , 229 , 230. Les estampes gravées d'après Otho Venius sont estimables pour le grand effet des jours & des ombres , 230. Différence entre les ouvrages de Pietre Teste & ceux d'Otho Venius , 228.

*Ouvrages.* C'est un défaut d'intelligence que de mettre dans un tableau plus d'ouvrages qu'il n'y en faut , 278. C'est dans ses ouvrages que le Peintre fait voir le caractère de son esprit , 279.

*Ouvrages de Rubens*, 374. Leur nombre est presque infini , *ibid.* La plupart des Eglises de Flandres sont ornées de ses peintures , 375. Ouvrages qu'il a faits en Angleterre , 375. Tableaux qu'il a faits en Espagne , 375 , 376. Tableaux qu'il a faits pour des Rois & des Princes Souverains , 244. Tableaux qu'il a faits pour des Eglises , *ibid.* Pour bien goûter ce Peintre, il faut voir ses plus beaux ouvrages , 243 , 244. Il doit passer pour bon dessinateur , 127. La nature de son pays n'étant pas favorable pour la correction du dessein , il a été obligé d'y changer & d'y corriger selon que son génie le lui suggéroit , 268 , 269. Les figures de sa galerie du Luxembourg sont d'un beau choix & d'une belle proportion , 127. Recherches qu'il avoit faites sur les principes du dessein , 269. Fermeté des

contours dans ses tableaux, *ibid.* Il étoit plus sçavant que le Titien, & plus ferme que lui dans ses principes, 255. Rubens a possédé supérieurement la science du coloris, & l'intelligence du clair-obscur dans toutes ses parties, 277. Ses tableaux sont d'un coloris plus beau que la nature, 225. Il a facilité plus qu'aucun autre Peintre la route qui conduit au beau coloris, 223. Le commerce & la liaison qu'il a eus avec des Princes & des têtes couronnées, ont beaucoup contribué à l'air de noblesse & de grandeur qu'on admire dans ses ouvrages, 280.

## P.

**P**aysage. Aucun Peintre n'a traité le paysage mieux que Rubens, 349. Diversité de maniere dans ses différens paysages. *ibid.* Peintre; ce que c'est, 79, & *suiv.* Différence qu'il doit y avoir entre lui & le Sculpteur, *ibid.* Le Peintre est obligé non-seulement de représenter les formes des choses, comme le Sculpteur, mais encore de tromper les yeux, 90, 91. Le Peintre & le Sculpteur suivent tous les deux les mêmes proportions, 90. Le Peintre doit joindre la science du coloris à celle du dessein, 88, 89. Comparaison du Peintre & du Sculpteur avec l'Orateur & le Grammairien, 91. Le Sculpteur, ainsi que le Grammairien, n'est obligé qu'à s'exprimer correctement & avec justesse, *ibid.* Le Peintre & l'Orateur, outre les connoissances qui leur sont communes avec le Sculpteur & le Grammairien, sont obligés d'en avoir encore



d'autres, 91. Le Peintre doit persuader les yeux, comme l'Orateur doit toucher le cœur, *ibid.* Idée du Peintre parfait, 89. Connoissances qui lui sont nécessaires, *ibid.* Il ne suffit pas, pour être bon Peintre, de connoître les préceptes de l'art, il faut encore du feu pour inventer, & de la fermeté dans l'exécution, 283. La fin du Peintre est l'imitation parfaite de la nature, 100. Le Peintre doit traiter son art comme l'amant fait sa maîtresse, 222. Il ne doit rien négliger de ce qui est avantageux à son art, 174. Pourquoi les Peintres modernes ne se perfectionnent pas à la vue des beautés qui se trouvent dans les ouvrages des anciens, 50.

*Peinture.* Sa définition, 188, 251. La peinture est l'art de tromper agréablement les yeux, 225, 226. Idée générale de la peinture, 251. Idées différentes qu'on peut se former de cet art, 78. Division des différentes parties de la peinture, 256, & *suiv.* Elle exige une infinité de connoissances, 79. Utilité des mathématiques pour un Peintre, 80. Nécessité de l'histoire, *ibid.* La poésie échauffe & enrichit l'imagination d'un Peintre, *ibid.* Utilité de la physique pour un Peintre, *ibid.* L'anatomie lui est d'une nécessité indispensable, *ibid.* Livres sur les sciences sont fort utiles aux Peintres, *ibid.* L'imitation des objets sensibles ne suffit pas pour faire un bon Peintre, 251. En quoi consiste la perfection de la peinture, 251, 252. L'essentiel de la peinture est l'imitation des objets, 253. Raphaël & les autres Peintres de l'école romaine, n'ont possédé que foiblement cette partie de la peinture, *ibid.* Le Titien est celui

de tous les Peintres qui a le plus approché de l'imitation parfaite de la nature, *ibid.* Le raisonnement de la peinture est au bout du pinceau, 13. La peinture n'est point faite pour être regardée de près, 277, 278. Qualités nécessaires pour parvenir à faire un ouvrage excellent en peinture, 60, 61. Pour bien juger des beautés de la peinture, il faut connoître les beautés naturelles, 59. La peinture est un art fondé sur des principes, 99. Rubens a fait une étude particulière de ces principes, 283. Il a possédé supérieurement les plus belles parties de la peinture, 354. Il a toujours suivi dans ses tableaux les regles & les principes de cet art, 99, 100. La grande connoissance que ce Peintre avoit des principes de la peinture l'a empêché de s'assujettir à aucune maniere particulière, 100.

*Pénitence* (la) ou la Magdeleine, tableau de Rubens, 305. Sujet de ce tableau, *ibid.* Sa description, 306. La différence des caracteres y est sensiblement exprimée par la variété des attitudes & des physionomies, 307, & *suiv.* Jugement sur ce tableau, 309. Que ce morceau & celui du Silene sont les plus frappans de tous les ouvrages de Rubens, 309, 310.

*Perfection.* Il y en a de deux sortes en peinture, l'une dans le genre médiocre, & l'autre dans un genre sublime & extraordinaire, 283. Exemple de la premiere perfection dans les portraits du Titien, entr'autres dans celui du Marquis *del Waste*, 284. La perfection dans le genre sublime ne se rencontre guere que dans les tableaux de Rubens, *ibid.*

*Pigmalion*. Origine de cette fable , 85. La perfection de la sculpture antique a donné lieu à cette histoire fabuleuse , *ibid.*

*Point de distance*. Tout tableau a son point de distance , & il perd d'autant plus de sa beauté qu'on s'éloigne ou qu'on s'approche trop de ce point , 278.

*Polyclete*, fameux Sculpteur Grec, fait une statue si parfaite , que par la suite elle a servi de regle à tous les autres Sculpteurs , 41.

*Portrait de M. Heffelin* fait en cire par un Sculpteur aveugle , 185 , 186.

*Poussin* (le) connoissoit parfaitement les beautés de l'antique & les anciennes coutumes des Grecs & des Romains, 129. C'étoit un Peintre admirable pour la noblesse & le choix de ses figures, 130. Il s'est attaché trop scrupuleusement à imiter l'antique, 116, 117. Il auroit été meilleur Sculpteur que Peintre, 117. Le Poussin a excellé dans la touche de ses paysages, *ibid.* Il n'entendoit pas les lumieres ni l'effet du clair-obscur, 117, 118. En ne s'attachant qu'à l'antique, il a donné dans la pierre , 124. Ce Peintre, qui possédoit tant de belles parties de la peinture dans un degré éminent, n'a pas réussi dans le coloris, 213. Il n'a pas compris l'artifice du clair-obscur qui est dans les tableaux du Titien, 212, & *suiv.* Raisons qui ont pu déterminer le Poussin à négliger le beau coloris du Titien, 214, 215.

*Prévention des faux connoisseurs en tableaux*, 249. Que tout ce qui est beau ne nous le paroît pas toujours, *ibid.* Façon dont un amateur de la géométrie porte son jugement sur un tableau, 248, 249. Prévention des

Romains en faveur de Raphaël; des Florentins pour Michel-Ange; des Vénitiens pour le Titien, & des Bolonois en faveur des Carraches, 247. Maniere dont un esprit sans prévention doit se préparer à la connoissance des tableaux, 250. Plusieurs personnes ont été forcées de revenir de leur prévention contre Rubens après avoir vu ses plus beaux morceaux, & sur-tout ceux de la galerie du Luxembourg, 128, 236, & *suiv.*

*Proportion.* Voyez au mot *Dessain*. Les livres des anciens sur les proportions ne sont pas venus jusqu'à nous, 44.

## R.

**R**aphaël excelloit dans la peinture par la correction du dessin, la noblesse de sa composition, & la simplicité de ses attitudes, 200. Ses tableaux ne surprennent point au premier coup d'œil; mais plus on les examine & plus on y découvre de beautés, 69. Son tempéramment doux se reconnoît jusques dans ses batailles, 279. En quoi consistoit principalement son mérite, 239. Il change de maniere après avoir vu les peintures de Michel-Ange, 48, 49. Lequel est préférable de Raphaël ou du Titien, 198, 199. Raphaël & les Carraches auroient dessiné avec plus de précision que Rubens, mais non pas avec tant d'esprit, 354.

*Réveuse* (la), description de ce tableau de Rubens, 304.

*Rubens.* Sa vie, 357. Contestation sur le lieu de sa patrie, *ibid.* Anvers & Cologne se

disputent cet honneur, *ibid.* Son pere étoit né à Anvers, *ibid.* Noblesse de son extraction, *ibid.* Son pere étoit Conseiller au Sénat d'Anvers, 358. Il passe à Cologne, *ibid.* Naissance de Rubens à Cologne, en 1577, *ibid.* Ses études, 358. Mort de son pere en 1587, *ibid.* Sa mere retourne à Anvers, 359. Rubens y vient rachever ses études, *ibid.* Il est fait Page, *ibid.* Il se dégoûte de cette vie oisive, & apprend à dessiner chez un Peintre Flamand, nommé Adam Van Noort, *ibid.* Progrès rapides qu'il fait dans la Peinture, *ibid.* Il surpasse les talens de son maître, 360. Il va en Italie en 1600, *ibid.* Il arrive à Venise, & y fait connoissance avec le Duc de Mantoue qui l'attire dans sa ville, 361. Il prend la qualité de Gentilhomme de ce Duc, *ibid.* Il va à Rome & y peint trois grands tableaux dans l'Eglise de Sainte Croix, 362. Il est envoyé en Espagne par le Duc de Mantoue, *ibid.* Il revient à Mantoue & retourne à Venise pour y étudier les ouvrages du Titien & de Paul Véronese, 362, 363. Il revient à Rome & y fait trois autres tableaux pour l'Eglise neuve des Peres de l'Oratoire, 363. Il fixe son séjour à Gênes & y fait beaucoup de tableaux, entr'autres deux pour l'Eglise du Jesus, 364. Il retourne en Flandres à la mort de sa mere, apres avoir passé sept ans en Italie, 364, 365. L'Archiduc Albert & l'Infante Isabelle se font peindre par Rubens, & l'engagent à rester à Anvers, 365. On veut l'attirer à la cour de Bruxelles, mais il se fixe à Anvers & s'y marie, 365, 366. Il y achete une maison qu'il rebâtit à la romaine, 366. Il se forme un cabinet magnifi-

que, 367. Son grand amour pour les antiquités, *ibid.* Le Prince Albert tient son premier enfant, *ibid.* Estime particulière que le Marquis Spinola faisoit de Rubens, 368.

La Reine *Marie de Médicis* appelle Rubens à Paris pour y peindre les deux galeries de son Palais du Luxembourg, 368. Il représente dans une de ces galeries les événemens mémorables de la vie de cette Reine, 369. Circonstances qui empêcherent qu'il ne peignît l'autre galerie, *ibid.* Rubens se lie d'amitié avec le Duc de Buckingham, *ibid.* Ce Duc se fait peindre par Rubens, & l'initie dans la politique des affaires présentes, *ibid.* Rubens retourne à Bruxelles, & rend compte à l'Infante des vues du Duc de Buckingham sur un accommodement général des affaires de l'Europe, 370. Ce Duc lui achete tout son cabinet cent mille florins, *ibid.* Le Marquis Spinola détermine l'Infante à envoyer Rubens en Espagne pour négocier la paix entre l'Espagne & l'Angleterre, 371. Dignité avec laquelle ce Peintre s'acquitte de cet emploi, *ibid.* Le Roi d'Espagne le fait son Chevalier, 372. Rubens copie à Madrid, par ordre du Roi, les plus beaux tableaux du Titien, *ibid.* Il s'en retourne à Bruxelles, & rend compte de sa mission à l'Infante, *ibid.* Il passe en Angleterre pour continuer les mêmes négociations, 373. Honneurs particuliers qu'il reçoit à la cour du Roi d'Angleterre, *ibid.* Il y conclut la paix, *ibid.* Le Roi d'Angleterre le fait son Chevalier, & le renvoie chargé de présens, *ibid.* Retour de Rubens en Espagne pour y rendre compte

du succès de sa négociation, 374. Accueil que lui fait le Roi d'Espagne, *ib.* Ce Roi le fait Gentilhomme de sa chambre, & lui donne l'Ordre de la Clef d'or avec des pensions considérables, *ib.* Rubens devient veuf, retourne à Anvers, & s'y remarie, *ib.*

Portrait de Rubens, 378. Ses bonnes qualités, *ibid.* Ses correspondances avec les plus grands Seigneurs, 380. Félicité de la vie qu'il menoit, 376, 377, 380. Affaires importantes qu'il traita en diverses occasions, 377. Talent particulier qu'il avoit pour le manie- ment des affaires, 378. Il fut fort incommodé de la goutte, 380. Ses lectures, 381. Son régime de vivre, *ibid.* Ses amusemens ordinaires, *ibid.* Sa sobriété, 381, 382. Son amour pour les beaux chevaux, 382. Economie avec laquelle il sçavoit employer son tems, *ibid.* Ses études des belles-lettres, *ib.* Sa conduite envers ses amis & envers les étrangers, 381, 383. Sa franchise & sa bonté envers les Artistes qui venoient le consulter, 384. Il entretenoit des correspondances en Italie pour y faire copier les plus beaux morceaux, 384. Il achete une terre entre Anvers & Bruxelles pour y peindre le paysage d'après nature, 385. Ses divers écrits & ses observations sur son art, *ibid.* Sa grande facilité pour peindre. 386. Il a fait presque autant d'esquisses peintes que de grands tableaux, *ibid.* Graveurs qui ont travaillé d'après ses ouvrages, 387. Ses élèves, 387, 388. Sa mort en 1640, âgé de 64 ans, 388. Sa sépulture, *ibid.* Epitaphe de Rubens, 389.

## S.

**S***aint George* (le). Motifs qui ont déterminé Rubens à faire ce tableau, 300. Il l'a fait pour le Roi d'Angleterre, *ibid.* Description & sujet de ce tableau, 301, 302. Le *saint George*, 301. La pucelle est le portrait de la Reine, 302. Ce tableau est un des plus parfaits de Rubens, 303, 304.

*Sculpteur.* Les regles & les principes de son art, pour la composition, sont différens de ceux des Peintres, 85. Il est obligé à une plus grande justesse de dessein, 87, 88. Il doit réparer, par son industrie, l'ingratitude de son travail dans l'imitation de la nature, 87. Il doit éviter de former ses draperies avec des étoffes trop épaisses, 86.

*Sculpteurs modernes.* Les plus habiles d'entr'eux n'ont pas égalé ceux de l'antiquité, 45. Pourquoi ils ne font pas des figures aussi belles que les antiques, 43, & *suiv.*

*Sculpture.* L'imitation des draperies volantes réussit rarement en sculpture, 56. La plus grande beauté des ouvrages de sculpture consiste dans celle des contours, 55.

*Statuaires de l'antiquité,* maniere dont ils s'y prirent pour parvenir à la perfection de la nature, 40, 41. Leur artifice pour former des ombres par la disposition des plis de leurs draperies, 86, 87. Ils ont préféré l'usage des draperies fines, afin de mieux laisser appercevoir le nud de leurs figures, 55. Pour quelle raison ils ont fait leurs draperies si fines & si adhérentes au nud des figures, 56. Pourquoi ils se sont attachés à la correction



des formes & à la beauté des attitudes plutôt qu'au choix des draperies & au travail des chairs, 267, 268. Ils ont tiré de leur art tout le parti qu'ils ont pu pour l'imitation de la nature dans leurs statues, 267.

*Statues antiques*, sont le modele du bon goût, 35, 36. La Peinture doit sa restauration aux statues antiques qui sont parvenues jusqu'à nous, 84, 85. Louanges données à la sculpture par les Auteurs anciens, 85. Pourquoi les statues des Dieux de l'antiquité sont quelquefois habillées, 57. De quelle maniere elles le devroient être, *ibid.* Une trop grande imitation des statues antiques donne un air de pierre aux ouvrages des Peintres qui s'y attachent trop servilement, 271, 272. Répétition ennuyeuse dans les attitudes & les airs de têtes des statues & des bas-reliefs antiques, 270.

*Susanne avec les deux vieillards*. Description de ce tableau, 298. Variété observée par Rubens dans les mouvemens & les attitudes de ces deux vieillards, 299. Bel effet de l'union des couleurs dans ce tableau, 299.

## T.

**T**ableau, comment on en doit juger, 15; & *suiv.* Qu'il ne faut pas en juger par aucune prévention, mais par le rapport fidele de ses yeux, 83, 84. On ne doit estimer un tableau qu'autant qu'il approche de l'imitation parfaite de la nature, *ibid.* Effet qu'il doit produire au premier aspect, 68, 69. Il doit causer d'abord quelque surprise, 69, 70. Il doit attirer les regards du spectateur & le

forcer à s'y arrêter, 72. En quoi consiste la surprise qu'il doit causer, 70. Un beau tableau doit affecter l'ame & inspirer la passion que le Peintre a voulu représenter, 71. Défaut des tableaux dont on n'apperçoit les beautés qu'après les avoir long-tems considérées, 71, 72. La beauté du coloris est ce qui attire le plus les regards du spectateur, 72, 73. Il n'y a presque point de tableau parfait; le plus beau est celui où il se trouve le moins de défauts, 233. Différence de mérite des tableaux d'un même Peintre, suivant les circonstances dans lesquelles il les a faits, 244. L'essentiel d'un tableau n'est pas tant d'instruire sur l'histoire que d'en bien représenter les sujets, 94, 95. Avantages que la peinture retire de l'histoire, 95. Le tableau est comme une machine dont toutes les parties ne doivent produire qu'un même effet, 156. Exemple de cette maxime dans le tableau de saint Georges, par Rubens, 156, 157. Ce Peintre a toujours observé cette regle, sur-tout dans ses grands ouvrages, 157. Beauté des tableaux de Rubens qui se trouvoient dans le cabinet de M. le Duc de Richelieu, 245, 246. Description des tableaux de ce cabinet, 287 & suiv. C'est dans les grands tableaux de Rubens que l'on reconnoît toute l'étendue de son génie, 245. Il est nécessaire de les voir pour bien juger du mérite de leur auteur, 353.

*Titien* (le), quels étoient ses talens pour la Peinture, 239. Il a connu parfaitement l'accord & la force des couleurs, 277. Il est au dessus de Paul Véronese pour le coloris, 254. Il a excellé dans l'art de peindre les

chairs délicatement , & de faire les teintes les plus précieuses , 157. Le tableau de l'Andromede de Rubens a des teintes aussi délicates que celles du Titien , 158. Le Titien est plus grand Peintre que Raphaël , 199 , 200. Les tableaux du Titien doivent avoir la préférence sur ceux de Raphaël en ce qu'ils sont très-bien entendus de coloris , 198. Raisons qui feroient pencher pour ceux de Raphaël , 199. Le Titien l'emporte sur Rubens dans le genre des portraits , 253. Rubens est au-dessus du Titien en ce que son coloris est moins tourmenté & qu'il a plus de fraîcheur , 253 , 254. Rubens a exécuté facilement & avec promptitude ce que le Titien n'a fait qu'avec beaucoup de tems & de peine , 254 , 261. Le Titien auroit colorié ses figures avec plus de force & de vérité que Rubens , mais avec moins d'intelligence de lumieres , 354.

## V.

*V*aches (les) , paysage de Rubens , 341 ; variété des animaux qui y sont représentés , *ibid.* Beauté de ce paysage , 342 , 343

*Van Dyck* l'a emporté sur Rubens pour la fraîcheur & la vérité des carnations , 225 , 226. L'intelligence du clair-obscur fait valoir ses portraits autant que la science du dessein & la force du coloris , 140.

*Van Uffen* , grand curieux & connoisseur en tableaux , fait travailler Rubens en concurrence avec les plus habiles Peintres de son tems pour mieux comparer leurs ouvrages , 337.

*Variété* infinie que l'on remarque dans les ouvrages de Rubens, est un de ses principaux mérites, 96, 270, 281, 354. Il a travaillé tantôt dans le goût du Titien, tantôt dans celui de Paul Véronese, 157, 162. Pourquoi Rubens n'a pas varié sa manière dans les tableaux de la galerie du Luxembourg, 97. Cette grande variété dans les ouvrages de Rubens vient de l'abondance de son génie & de ce qu'il travailloit toujours d'après nature, 96, 270, 271. Exemples de cette variété de manières dans le tableau de saint Georges, dans les figures du paysage de la vue de Cadix, &c. 272, 273.

*Vaxari*, étoit disciple de Michel-Ange, 46.

*Vénitienne* (école) est un modèle d'imitation pour le beau coloris, 59.

*Vérité*, est ce qui doit plaire davantage dans les tableaux, 121, 122. Rubens ne s'est pas attaché au goût de l'antique, parce qu'il n'y trouvoit pas assez de vérité du naturel, ni de variété d'attitudes, 270.

*Véronese* (Paul), éloge des ses ouvrages, 240. Il inventoit avec autant de facilité que Rubens, mais avec moins de prudence, 354. Il a très-bien entendu l'harmonie des couleurs, mais il n'a point connu toute leur force, ni l'artifice du clair-obscur, 277.

*Vue*. Le sens de la vue n'est pas nécessaire pour juger des contours, & le toucher peut y suppléer, 184, 186. La couleur & la lumière ne sont l'objet que de la vue, mais le dessein l'est aussi du toucher, 187.

*Vue de Cadix*. Description de ce paysage, 343, 344. Sujet d'histoire tiré d'Homère, représenté par Rubens dans ce tableau, 344.

452 TABLE DES MATIERES.

*Vue de Malines. Paysage de Rubens, 341.*  
Description de ce tableau, *ib.*

*Vue de Porto Venere. Tableau de Rubens,*  
343.

Y.

**Y** *Vresse gaie, représentée par Rubens, 335.*  
Maniere dont il l'a caractérisée, *ib. & suiv.*  
**A** quelle occasion Rubens fit ce tableau, 336.  
*Yvresse mélancolique, autre tableau de Ru-*  
*bens, 337. Sa description, ib. & suiv. Beau-*  
*tés de ce tableau, 338 & 339.*

*Fin de la Table des Matieres.*



## APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Chancelier, *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres; la vie de Rubens avec la description de quelques-uns de ses tableaux, & un dialogue sur le coloris.* & je n'ai rien trouvé qui doive en empêcher la publication. A Paris, ce 20 Janvier 1752.

DEPARCIEUX.

---

## PRILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Imprimeur à Paris, nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre : *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux Peintres, la vie de Rubens avec*

*la description de quelques-uns de ses tableaux ; & un dialogue sur le coloris ; Dictionnaire des Théâtres, par M. de Leric ; Traité historique & moral du Blason ; Observations sur les antiquités d'Herculanum ; Nouveau Traité du Nivellement, par M. le Fevre ; Relation du siege de Grave ; Methode pour apprendre le dessein, avec figures ; Secrets concernant les Arts & Métiets, avec le Teinturier parfait, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilege pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter ledit Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par-tout notre Royaume pendant le tems de neuf années consécutives, à compter du jour de la date des Présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun Extrait, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts ; à la charge*

que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modèle sous le contre-scel des Présentes; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie; & notamment à celui du 10 Avril 1725; & qu'avant de l'exposer en vente, les manuscrits ou imprimés qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France le Sieur DE LA MOIGNON, & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires de chacun dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier le Sieur de Lamoignon, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France le Sieur de Machauld, Commandeur de nos Ordres, le tout à peine de nullité desdites présentes: du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposéant ou ses ayans-cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits ouvrages, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées



par l'un de nos amés & féaux Conseillers-  
Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'o-  
riginal. Commandons au premier notre Hui-  
sier ou Sergent sur ce requis, de faire pour  
l'exécution d'icelles tous actes requis & né-  
cessaires, sans demander autre permission, &  
non-obstant clameur de haro, charte nor-  
mande & Lettres à ce contraires : Car tel  
est notre plaisir. Donné à Versailles, le qua-  
trieme jour de Mars, l'an de grace mil sept  
cens cinquante-quatre, & de notre regne le  
trente-neuvieme.

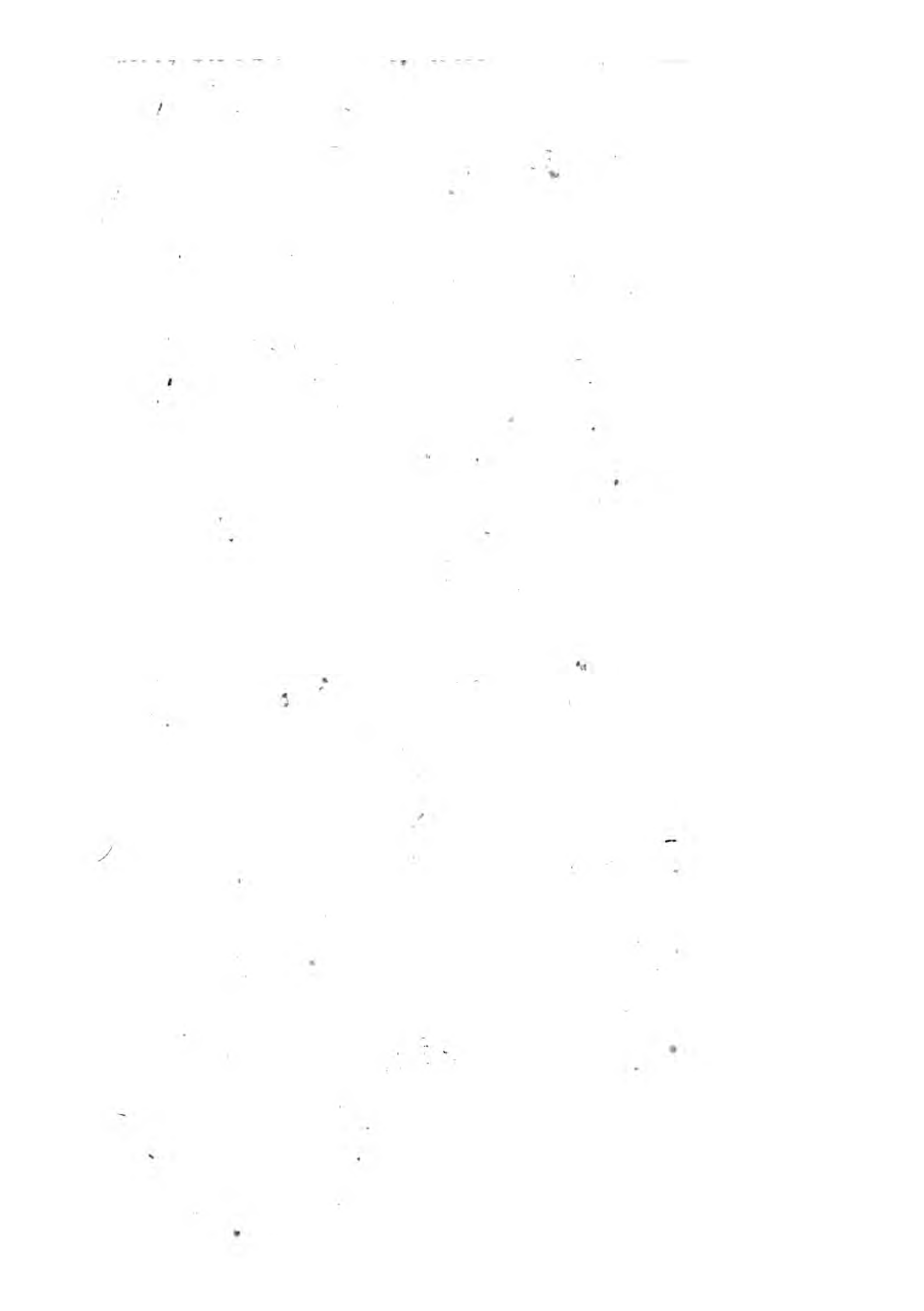
Par le Roi en son Conseil.

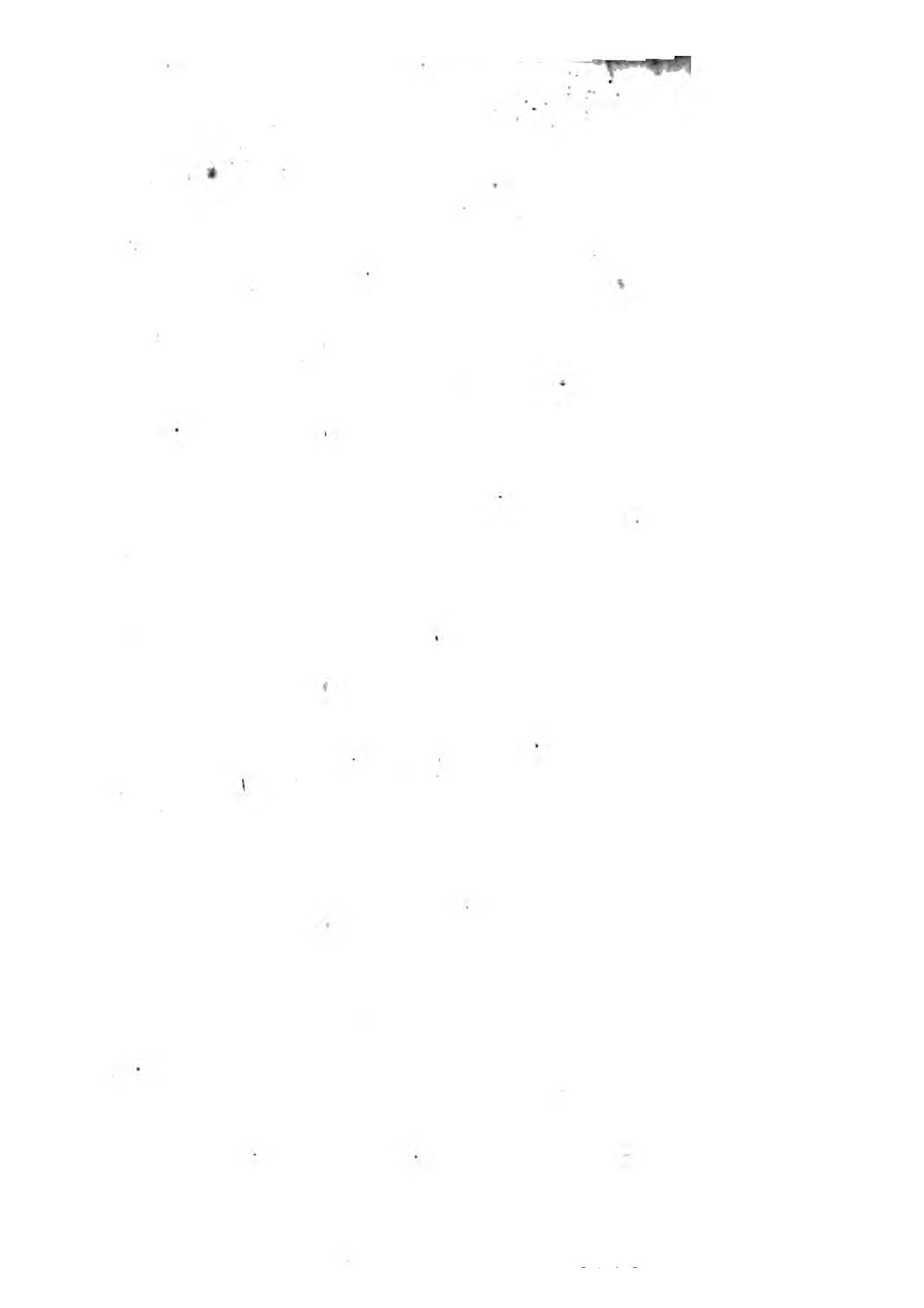
PERRIN.

*Registré sur le Registre XII. de la  
Chambre royale des Libraires & Impri-  
meurs de Paris, n°. 301, fol. 340,  
conformément aux anciens Réglemens,  
confirmés par l'Edit du 28 Février  
1723. A Paris, le 8 Mars 1754.*

B. BRUNET, Adjoint.

2951









UNS. 158 f. 23



